

A FORMAÇÃO DO TEATRO *KABUKI*

Sakae Murakami Giroux

Sabe-se pelas inúmeras pesquisas sobre o teatro *kabuki* que sua estrutura básica de representação foi concluída na época Genroku (1688-1704). Todavia, é evidente que uma arte não se forma subitamente. A essência da estrutura de *kabuki* foi sendo composta, através dos resultados de várias transformações ocorridas, na sua relação com os homens que viveram épocas e ambientes históricos diferentes.

Kabuki e a Época dos Deuses

Todos os fenômenos que surgem na história têm uma existência mitológica preliminar. O mito é a memória da origem. Em se tratando da arte de representação do Japão, sua origem remonta à dança da deusa Ame no Uzume no Mikoto, realizada diante da caverna onde se retirou Amaterasu Ômikami, Grande Deusa de Sol, privando a terra, portanto o Japão, de sua Augusta Iluminação. Zeami, por exemplo, confere nobreza ao *nô*, estabelecendo, para esta arte, a linhagem de *kagura*, músicas e danças xintoístas cuja origem, dizem, se localiza na dança de Ame no Uzume no Mikoto.

E a história continua seguindo os deuses que descem para a terra.

A arte de representação do Japão agrícola nasce dentro de uma produção de trabalho que depende das mudanças de estações do ano. O canto e

a dança são executados, nos momentos de distração, por grupos de indivíduos que efetuam o mesmo trabalho.

Quando essas atividades lúdicas passam a ter objetivos que visam uma produtividade eficiente do trabalho, surgem os *matsuri*. *Matsuru* significa “venerar” e por conseguinte, a realização desse ato supõe a presença de seres sobrenaturais.

Os deuses do Japão descem às distantes montanhas, empreendendo uma longa viagem para visitar a terra¹. Os seres humanos festejam essa vinda com banquetes, danças e cantos para deleitá-los. Agradecem-lhes a boa colheita do ano e solicitam-lhes um novo ano de melhor produção. No *matsuri* concretiza-se, portanto, a união da dança e do canto com a religião. O *kabuki* tem sua longínqua origem nessas manifestações religiosas, onde se relacionavam e se misturavam as várias formas de representações.

Yayako Otori e kabuki Otori

Keichô Nikkenroku (*Registro dos Acontecimentos Diários da Era Keichô*), diário do confucionista Funabashi Hidekata, que cobre o período de 1600 à 1613, menciona no seu registro do sexto dia do quinto mês do ano oito da era Keichô (1603), a denominação *kabuki otori* (a dança de *kabuki*). É o documento mais antigo, atualmente de nosso conhecimento, que faz referência a essa manifestação artística.

Kabuki otori desenvolveu-se, provavelmente, tendo por base *yayako otori* (dança das mocinhas) que, por volta de 1581, já existia como uma arte de espetáculo, sendo freqüentemente representada em Kyôto, Nara e seus arredores. *Tanmon'in nikki* (*Diário do Tanmon'in*)² prova o sucesso do *yayako otori*, registrando a representação realizada pelas dançarinas de oito a onze anos, originárias da província de Kaga, diante do oratório do santuário Kasuga, com a presença de grande público, no ano dez da era Tenshō (1582).

Por conseguinte, *yayako otori* havia atingido o grau que lhe conferia a condição de uma arte cênica. Pelo que se pode concluir dos registros, eram danças em voga da época, trabalhadas e concretizadas no palco pelas mãos femininas. Seu programa era estruturado com várias danças e canções

1. O resquício dessa longa caminhada dos deuses se traduz, no teatro japonês, pelo *michiyuki* (a caminhada). No *nô* aparece enquanto uma técnica de *waki* para chamar o espírito do *shite*, herói da peça que surge do além, ou enquanto uma parte integrante do argumento da peça, proferida pelo protagonista. No *kabuki* e *ningyô jôruri* (*bunraku*), o *michiyuki* designa cena de viagem de personagens que perseguem seus amados ou casais de amantes que caminham ao encontro da morte, portanto, a um outro mundo.
2. Diário do Tanmon'in do monastério Kôfuku-ji de Nara. Abrange o período de 1478-1617. Documento importante que retrata a política, a sociedade e a cultura japonesa do período de incessantes lutas internas, Sengoku jidai (1467-1565), até inícios da época Edo (início do século XVII). Consta de quarenta e seis volumes.

acompanhadas de orquestração, tais como *nenbutsu odori*, *hinda odori*, e as dançarinas executavam em conjunto, as mesmas figuras³.

Entretanto, dos fins do século XVI aos primeiros anos do século XVII, *yayako otori* inicia sua metamorfose, obedecendo ao gosto da classe emergente dos burgueses que começa a se enriquecer junto com o desenvolvimento comercial e industrial. Essa arte abandona as vilas agrícolas, transmigrando para os grandes centros, principalmente para Kyôto, a fim de ajudar a constituir a futura arte de representação, criada para as cidades construídas pelos seus próprios habitantes.

Sem sofrer restrições do novo governo militar Tokugawa que acabava de se estabelecer em Edo (1603) e que, portanto, estava ainda ocupado em reajustar as forças políticas, os burgueses, fortalecidos pelas suas condições econômicas vantajadas, puderam concretizar, num curto espaço de tempo, o desejo de criar deleites a seu próprio gosto. As artistas de *yayako otori* responderam de imediato a essa vontade e se juntaram às outras artes de representação que existiam desde os fins do século XVI, como *onna sarugaku* (*sarugaku* das mulheres) ou *onna kyokumai* (bailados femininos), para colocar no palco os executores de *kabuki*.

O que aqui pretendemos destacar é que embora Okuni de Izumo seja considerada, por um senso comum, como a criadora do Kabuki, sabemos que um teatro não se concretiza e nem se enraíza, desde que não se forme um ambiente propício para tal empreendimento. Esse ambiente, no caso de *kabuki*, foi criado pela inter-relação de diferentes artes de representação que se juntaram na cidade, sustentadas pelo poder econômico dos novos ricos.

Aliás, esse processo não é absolutamente original na história do teatro japonês, se observarmos a formação do teatro *nô* que se conclui nos meados do século XIV ao XV. Embora comumente afirme que foram Kan'ami e Zeami os seus criadores, várias companhias de *sarugaku* e *dengaku* participaram desse processo, apoiadas pela força dos grandes santuários e mosteiros. Eram nos espaços das festividades religiosas que aconteciam, de forma mais rica e proveitosa, a inter-relação das várias artes de representação, em voga na época.

Onna Kabuki

A palavra *kabuku* significa “mostrar pela conduta aquilo que ultrapassa a normalidade”. Ela indica, talvez, algo que pertence à fantasia oculta das pessoas, aquilo que não é racional, porém profundamente intuitivo. Talvez designe a força vital dos burgueses pelo seu desejo a liberdade. Provavelmente, por isso, eles deram à sua arte o nome de *kabuki*. Nas suas represen-

3. Cf. Geinô-shi Kenkyû-kai, “Kabuki” In: *Nihon Koten Geinô* 8, Heibonsha, Tóquio, 1971, p. 10.

tações, o público se extasiava vendo no palco a sua realidade interior concretizada. Posteriormente, foram utilizados os ideogramas “canto”, “bailado” e “técnica” para transcrever a denominação *Kabuki*.

Mas a essência do chamado *onna kabuki* (*kabuki* de mulheres) força propulsora da arte de *kabuki*, compunha-se de elementos eróticos. Okuni de Izumo, embora de procedência envolta em mistérios, liderava grupo de pessoas de condição social precária, que, além de dançar, praticavam a mais antiga arte do mundo.

*Tôdaiki (Registro da Atualidade)*⁴ relata que, na medida em que *kabuki otori* vai acumulando sucessos, vão surgindo várias companhias teatrais mambembes de *onna kabuki*, espalhando essa arte por todo o Japão, particularmente nas regiões economicamente florescentes como cidades portuárias, mineiras ou cidades estabelecidas em torno dos castelos⁵. Logicamente, influenciadas por essa avalanche exterior, surgem também várias companhias locais de *kabuki*.

Por outro lado, em 1589 já existia bairro de prazer com permissão oficial, em Nijô Banri de Kyôto⁶ que foi transferido, em 1602, para Rokujô Yanagimachi. *Yûjo kabuki* (*kabuki* das mulheres de diversão) surge das artes realizadas pelas mulheres que comercializavam o prazer.

A estrutura da representação de *onna kabuki* (destacando por modelo *Okuni kabuki*), recebeu a influência dos bailados de *kyôgen* com orquestração (*mai kyôgen*). As artistas cantavam várias canções em seqüência e dançavam em conjunto ao som de uma orquestração composta de flautas e tambores. No interlúdio dos bailados, havia cenas de representação baseadas nas mímicas simplificadas.

Aliás, foi uma dessas mímicas, intitulada *Chaya no okaka (A Patroa da Casa de Chá)* que teve um grande sucesso, traçando em definitivo, o caminho de desenvolvimento da arte de *kabuki*. *Chaya no okaka* colocava em cena um artista de *kabuki* que visitava a casa de chá e dançava com a patroa várias canções em voga na época, no estilo de *kabuki otori*. Desempenhava o papel do artista de *kabuki*, a figurante principal da companhia, fantasiada de homem e como a mulher da casa de chá, o ator de *kyôgen*, fantasiado de mulher.

Os atores de *kyôgen* que não faziam parte de quatro escolas oficiais de *nô* (Komparu, Kongô, Hôshô e Kanze, todas da linhagem do *sarugaku* de Yamato que existiam desde século XIV) e que continuavam fiéis à essência de sua arte⁷, foram verdadeiros mestres da arte de *kabuki* na fase de sua

4. Retrato da sociedade do período entre 1532-1615, em dez volumes, de autoria desconhecida.

5. Além do grupo de Okuni Kabuki, obtinham também sucesso Uneme Kabuki, Sado Jima Kabuki, Murayama Sakon no Kabuki.

6. Toyotomi Hideyoshi, o mais alto comandante dos guerreiros da época, concedeu essa permissão ao Hara Saburô Saemon.

7. Esse teatro que participava, pelo menos desde século XV, da mesma programação do teatro *nô*, em um mesmo palco, primava pela sua representação cômica dos acontecimentos extraí-

formação. Por outro lado, esses próprios atores foram sendo absorvidos dentro desse novo gênero teatral, transformando-se, muitos deles, em atores de *kabuki*⁸.

De qualquer forma, o que foi importante nessa nova representação, era a cena de uma mulher fantasiada de homem que se aproximava de um homem fantasiado de uma mulher, ambos destacando, de forma sensual, a realização desse encontro. Vários registros pictográficos retratam essa sensualidade, em particular aquela da qual o ator de *kyôgen* conseguia impregnar sua personagem. São expressões corporais que podemos observar no *kabuki* de nossos dias, a feminilidade de atores masculinos impelida ao seu máximo grau.

Wakashû Kabuki

Passados os primeiros decênios de reajustes políticos, o terceiro xogun Iemitsu do governo militar Tokugawa procura aperfeiçoar a organização social e política do Japão, de maneira a fortalecer o governo central. Na época, os domínios dos daimios denominados *han* eram, de uma certa forma, pequenos países com suas políticas independentes. Iemitsu adota diferentes formas para controlá-los, de modo a centralizar o poder na suas mãos, como, por exemplo, a obrigação imposta aos senhores feudais de passarem anos alternativos em Edo (*sankin kôtai*), o envio dos daimios que eram fiéis ao clã Hideyoshi a longínquas regiões etc. Todas essas medidas visavam enfraquecer economicamente e, portanto, militarmente, os daimios.

O povo, por sua vez, sofre em dobro as conseqüências dessas decisões, sendo mesmo controlados nos seus usos e costumes mais caros. O princípio confucionista, que regia a classe militar, é abrangido para toda a população. É a época das contradições, principalmente para os burgueses que haviam alcançado uma independência econômica, entre o desejo e a possibilidade de se libertarem da corrente social e as obrigações e deveres sociais baseados em uma estrutura hierárquica extremamente rígida.

dos da vida cotidiana. Formava, portanto, um conjunto harmonioso com o *nô* que colocava em cena os heróis inspirados nas lendas, nos contos e nas obras literárias clássicas. Uma vez que a característica principal de *kyôgen*, teatro que se desenvolveu baseando-se nas improvisações, era de refletir, de maneira cômica, os acontecimentos da atualidade, era lógica e natural a participação de seus atores na nova arte de *kabuki*. O *kyôgen* começou a perder sua verdadeira essência quando suas improvisações passaram a ser transcritas, perdendo-a definitivamente, ao começarem a participar, junto com *nô*, dos cerimoniais do governo militar.

8. Nosso estudo se baseia na posição tomada por Hattori Yukio, defendida no seu artigo "Kabuki-Kôsei no Keisei" In: *Nihon Koten Geinô* 8, op. cit., pp. 7-85. Embora pesquisadores como Gunji Masakatsu, considerem a influência de *mugen nô* (*nô* de aparição) na estrutura de *Okuni kabuki*, parecem-nos mais lógicas as efetivas participações e influências dos atores de *kyôgen* na fase de formação de teatro *kabuki* pela semelhança de objetivos dos teatros em questão e também pela postura livre desses atores de *kyôgen*, desvinculados de qualquer escola oficial de *nô*.

O teatro sofre, evidentemente, uma forte censura, principalmente *onna kabuki*, em voga na época, composto de cenas eróticas. Além disso, as atrizes praticavam-nas de fato, com seus fregueses, para complementar o seu ganho. Em 1629, mal passados trinta anos do nascimento de *kabuki*, todos os grupos teatrais femininos foram proibidos de exercerem suas atividades⁹.

Essas proibições, é claro, atingiam diretamente os cidadãos, mas a intenção do governo não era controlar simplesmente o bom costume do povo. A sua grande preocupação era a “decadência moral” dos guerreiros que participavam, cada vez em maior número, dessas “luxúrias”. As atrizes de *onna kabuki* tinham a liberdade de se movimentar e, assim, podiam visitar as residências dos samurais, o que era proibido para as prostitutas do bairro de prazer. O governo, para melhor controle, preferia ter todas essas mulheres em locais definidos¹⁰.

Num primeiro momento, as atrizes procuraram se refugiar nos grupos teatrais masculinos, mas no ano seguinte um novo decreto governamental proibia toda e qualquer atividade mista, tentando banir de vez, as mulheres do cenário teatral da época.

O público, privado de espetáculos de *onna kabuki*, procura seu deleite nas representações de *wakashû kabuki*, executados pelos jovens rapazes. Aliás esses grupos já desenvolviam suas atividades na época de grande florescimento de *onna kabuki*, com os nomes de *warabe otoko kabuki* (*kabuki* de crianças e homens) ou *warabe kabuki* (*kabuki* de crianças). Por outro lado, não havia, praticamente, diferenças de conteúdos nem de objetivos entre esses dois teatros.

Podemos destacar, no entanto, duas características peculiares de *wakashû kabuki*: em primeiro lugar, a arte de mímica que no *onna kabuki* não ocupava um lugar preponderante, nesse teatro passa a ter um tratamento mais apurado, sendo executada pelos atores principais, o que evidentemente modificava a qualidade desse elemento nas representações de *wakashû*; em segundo lugar, era mais forte nesse teatro a influência do *kyôgen*, principalmente de seu bailado. Gunji Masakatsu pensa que poderiam ter existido companhias de *kyôgen* dentro das próprias companhias de *wakashû kabuki*¹¹. Outro aspecto que se deve destacar é que com o desenvolvimento do bailado de *kyôgen*, executado *a priori* por uma pessoa, concretiza-se a arte individual dos atores de *wakashû kabuki*.

Em 1652, entretanto, esses grupos sofrem a censura similar do governo, devido às suas representações que, como dissemos, exploravam, da mesma forma que *onna kabuki*, a parte sensual e também devido à prática do ho-

9. Tokugawa Ieyasu, já em 1608 havia expulsado grupos de *onna kabuki* dos arredores de sua residência.

10. Aliás, essa estratégia política de agrupar pessoas para o melhor controle constituía uma das características do policiamento do governo Tokugawa. O mesmo foi feito com os comerciantes chineses e holandeses, no período de isolacionismo do Japão.

11. Cf. Geinô-shi kenkyû-kai, *op. cit.*, pp. 23-25.

mossexualismo de seus atores com os fregueses. Essa prática sexual era freqüente entre os guerreiros e visto com condescendência. Portanto, o problema que se colocava ali era a participação da classe guerreira nesses divertimentos populares.

Não nos parece que os Tokugawa estavam particularmente preocupados com a expansão do homossexualismo entre os cidadãos. O que eles queriam impedir era a mistura de classes que se opunha a uma política de rígida hierarquização social, baseada na filosofia confucionista¹². Se pensarmos em *ningyô jôruri*, teatro de bonecos que teve desenvolvimento paralelo ao *kabuki*, na época Edo, suas peças ditas do cotidiano (*sewamono*), colocavam no palco o duplo suicídio dos amantes que sofriam a contradição da pressão do dever social e o sentimento genuinamente humano, maldito pela sociedade. O governo não proibia a representação dessas peças, entretanto tais temas e mesmo outros que falavam dos guerreiros da época Tokugawa, eram terminantemente proibidos. Os dramaturgos, para dissimular a verdadeira intenção, criaram peças históricas (*jidai mono*) cujas personagens, aquelas do passado, interpretavam acontecimentos da época Tokugawa. O que desejamos aqui ressaltar é que o governo, pelo contrário, considerava importante desviar a atenção do povo dos problemas políticos e sociais mais graves, concedendo-lhes divertimentos terapêuticos, desde que eles não atacassem diretamente os seus princípios políticos e estratégicos.

Yarô Kabuki

No ano seguinte da proibição do *wakashû kabuki*, portanto em 1653, o governo permite, entretanto, a reabertura dos teatros, desde que os artistas obedeçam às seguintes condições: cortar suas franjas e representar apenas as mímicas do *kyôgen*.

Dessa decisão governamental podemos tirar as seguintes conclusões: realmente a intenção do governo não era de privar o povo de seus divertimentos pelas razões acima expostas; por outro lado, cortar as franjas dando aspecto viril (*yarô*) a todos os artistas, salvo ao ator principal da companhia, de um lado, arrefecia a prática do homossexualismo, e de outro, dificultava a participação feminina clandestina que continuava a ocorrer nos palcos de *wakashû kabuki*. A intenção de afastar de uma vez por todas essas mulheres do cenário teatral era séria, pois outras determinações foram decretadas nesse período, como a proibição da vestimenta feminina (1652 e 1654) e da pe-

12. A classe dos eta é oficialmente criada na época Edo, composto por aqueles que tinham por profissão os ofícios que lidavam com "sangue" como coveiros, carrascos etc. O governo oficializou essa classe de párias para que os agricultores se sentissem menos miseráveis de sua condição social. Tokugawa Ieyasu, o primeiro xogum da época Edo, costumava dizer que os agricultores devem ser tratados de forma a não viverem e não morrerem, ou seja, na justa medida que lhes permita continuar produzindo para a sociedade sem enriquecerem.

ruca feminina (1664) nas representações de *kabuki*¹³. Por outro lado, para não instigar ainda mais o gosto pelo luxo dos burgueses que se tornaram ricos pelo desenvolvimento comercial e industrial, e portanto, que desequilibravam a hierarquia social¹⁴, restringiram-se todas as exuberâncias das vestimentas de *kabuki*, procurando impor sobriedade às suas representações.

Destacaremos alguns aspectos desse novo *kabuki* de após as restrições governamentais, denominado *yarô kabuki* (*kabuki* dos homens). Embora o governo tivesse decretado a proibição da dança no *kabuki*, *yarô kabuki* conservou esse elemento no seu teatro, enquanto representações de interlúdio entre atos, com danças de denominações específicas como *Sakuragawa otori* (dança do rio Sakura), *Ise otori* (dança do Ise), *Tayû otori* (dança do mestre), *kakko otori* (dança do tamborim) etc. Ademais, as representações em estilo *kyôgen* que eram executadas desde a época de *onna kabuki* e *wakashû kabuki*, ou seja, os pequenos bailados (*komai*) de personagens femininas ou novos bailados rítmicos (*hyôshi mai*) de personagens cômicos (estilo novo), nas cenas de banquete, tornaram-se ainda mais freqüentes.

Por outro lado, é importante ressaltar que, imitando esse estilo *kyôgen*, o *kabuki* cria suas próprias peças cômicas baseadas nas mímicas tais como “mímica da velha”, “mímica do velho” etc. Pode-se verificar na mímica da época do *yarô kabuki*, três formas de representações: *onna kata* (forma de mulher), *wakashû kata* (forma de jovem) e *dôke kata* (forma de cômico).

Outro aspecto que vale ser destacado é o nascimento do novo estilo de bailado rítmico, *hyôshi mai*, que acabamos de mencionar. O pequeno bailado (*komai*) que se originou da arte do teatro *kyôgen* foi transmitido para a arte do *wakashû* e após o nascimento do *onna kata*, era também por elas executadas. *Hyôshi mai* nasce enquanto arte do personagem cômico. A diferença fundamental entre esses dois bailados é que o primeiro se concentrava nos movimentos das mãos que manipulavam o leque, enquanto que o segundo, nos movimentos das pernas que marcavam o ritmo. Se o *komai* originou-se da arte do *kyôgen* pode-se dizer que *hyôshi mai* originou-se do *shirabyôshi* ou pelo menos, das artes que receberam sua forte influência, como *onna kyokumai* ou *chigo kyokumai*.

Sabemos através de *Fushizuke shidai* (*Da Colocação Musical*)¹⁵ que *kyokumai* foi introduzido na arte de *nô* para concretizar a parte do *kuse*, denominada *kusemai* na arte de *Zeami*¹⁶. Nessa época houve, portanto, entrelaçamento dos elementos da arte de *nô* com aqueles do teatro *kabuki*.

13. Cf. Geinôshi kenkyûkai, *op. cit.*, pp. 30-31.

14. O povo não tinha o direito de usar vestimentas de seda. Os ricos cidadãos, portanto, usavam roupas de algodão com forros de seda, para burlar a proibição do governo.

15. Tratado teatral da autoria de Zeami composto por volta de 1424. Discorre sobre a relação da composição musical com a métrica e o som, sobre a importância dos sons das palavras, sobre os gêneros musicais como *shûgen* e *kusemai* etc.

16. *Kusemai* eram cantos e danças que estavam em voga nos séculos XIV e XV. A sua origem remonta aos *shirabyôshi*, danças executadas pelas mulheres e crianças fantasiadas de ho-

Ademais, na época do *yarô kabuki* acentuam-se as inter-relações dessa arte com outras artes de representação, notadamente com a de marionetes. Havia, na época, representações de marionetes com mímicas de *kyôgen* intercaladas entre os atos. Não nos restam documentos que elucidem a origem desses atores de *kyôgen*, mas pelas suposições feitas pelo grande número de especialistas de *kabuki*, é praticamente improvável que esses atores sejam os mesmos do *kabuki*; donde se pode concluir que eles pertenciam exclusivamente ao teatro de marionetes, assim como os outros pertenciam apenas ao teatro de *kabuki*.

Os atores de *kabuki* introduziram essa estrutura de representação do teatro de marionetes na sua arte, fato que provocou um salto qualitativo do conteúdo de suas representações. Como o público exigia histórias cada vez mais complexas, é claro que o teatro *kabuki* procurou também apoderar-se das peças do teatro de marionetes e adaptá-las à sua arte. Sabemos que a qualidade narrativa das peças de marionetes era mais elaborada, justamente porque ali os dramaturgos podiam exercer com liberdade o seu talento de escritor.

Por outro lado, o desenvolvimento das personagens na representação do teatro *kabuki* foi bastante tardio, contrariamente ao que aconteceu no *nô* e *kyôgen*¹⁷. O *kabuki* não possuía personagens definidas, pois esse elemento

mens, com chapéus altos de cerimônia. Kan'ami adotou os elementos de *kusemai* na arte de *nô* e esta parte da peça era chamada *kusemai* na época de Zeami. Hoje chama-se *kuse*, colocada no fim da primeira parte da peça de *nô*, onde o *shite*, personagem principal, baila acompanhada do canto do coro. Essa parte *kuse* ou *kusemai*, se decompõe geralmente em *kuri*, *sashi* e *kuse*. O *kuri* é, portanto, a parte da introdução (*jo*) do *kusemai*, *sashi*, a parte do desenvolvimento (*ha*) e *kuse*, a parte final (*kyû*). *Kuri* e *sashi* são cantos não ritmados e *kuse*, canto ritmado.

17. A arte de *nô*, particularmente aquela das escolas de Yamato (quatro das cinco correntes que hoje sobrevivem), baseava-se essencialmente na mímica, o que provocou o nascimento de personagens para desenvolver uma determinada linha narrativa. A trajetória da evolução de suas personagens desenvolveu-se dentro de uma concepção de um teatro realista que passava, num curto espaço de tempo, para aquela de um teatro simbólico. Basta comparar as peças atribuídas a Kan'ami e Zeami para verificar um reduzido número de personagens no segundo dramaturgo. Zeami dava maior importância, na sua arte, ao bailado e, através desse elemento, procurou criar uma representação elegante e despojada. O objetivo de Zeami era evidentemente diferente do das artistas dos inícios de *kabuki*, todavia, o que aqui queremos destacar é que o elemento "dança" permite um certo nível de abstração da história, uma certa liberdade na retratação da realidade. Zeami colocava como ideal uma representação desenvolvida por três personagens: *shite*, personagem principal, geralmente uma figura histórica inspirada nas obras primas da literatura clássica, *waki*, personagem secundária, geralmente um monge itinerante e *aikyôgen*, geralmente um habitante da região. Quanto ao *kyôgen* que teve um desenvolvimento praticamente concomitante com o *nô* e que é representado numa mesma programação desenvolvida em um mesmo palco, coloca no seu palco as personagens *shite*, geralmente, patrão, amo etc., e *ado* geralmente empregado, para contar num estilo cômico os acontecimentos da vida cotidiana. São bailados e mímicas desse teatro que orientaram a arte de *kabuki*, já nos seus primórdios.

teatral não era particularmente importante na sua arte devido à natureza de suas representações. Ela estava baseada no *kabuki otori*, ou seja dança de *kabuki*, com o objetivo de cativar o público pelo seu charme sensual. A atriz principal de *kabuki* denominava-se *tayû* ou *wajô*, mas esse nome não era da personagem por ela desempenhada e sim um título que indicava o grau de sua arte¹⁸. Apenas o nome de *saruwaka* (rapaz maçaco) do papel cômico possuía um significado próximo à personagem representada, mas mesmo esse nome vai sendo gradativamente absorvido dentro do *dôgekata*.

Na época do *wakashû kabuki*, chamou-se de *tayû* o ator principal que desempenhava o papel feminino. Posteriormente essa função passa a ser denominada *onnakata*. É, portanto, nessa época que apareceu a denominação de *onnakata* dentro do *kabuki*, enquanto um papel teatral.

Essa denominação surgiu devido à exigência do governo que obrigava a elucidar os nomes dos atores que desempenhavam o papel feminino, para controlar a participação das mulheres no *wakashû kabuki*. Dessa forma, ao lado do *onnakata* surgiu *otokokata*, ou seja, forma de homem. Entrando na era do *yarô kabuki*, com o desenvolvimento da mímica, os papéis foram se multiplicando, sendo *onnakata* subdivididas em *wakaonna*, *yarite*, *kaburô* e *otokokata* em *kaite*, *kyôken* etc.

Enfim, todas essas transformações provocaram mudanças na concepção teatral de *kabuki*. Nasce efetivamente a arte da personagem feminina do *kabuki*. Com a banição total de mulheres do cenário teatral, os atores se empenharam no aperfeiçoamento das técnicas femininas que antes eram executadas com certo desleixo. Por outro lado, não podendo mais recorrer, como antes, ao erotismo das danças e cantos para cativar o público, os atores são obrigados a trabalhar nas suas técnicas de interpretação, baseadas principalmente nas mímicas de *kyôgen*, que por sua vez tornam-se uma força propulsora para o desenvolvimento das peças teatrais e portanto da dramaturgia. Pode-se, portanto, concluir que o aspecto positivo dessas restrições foi o nascimento do *kabuki*, enquanto um teatro e não apenas uma arte de divertimento.

Kabuki da Era Genroku

Genroku é a era em que a cultura citadina alcançou a sua maturidade. O dramaturgo Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), o poeta Matsuo Bashô (1644-1694) e o escritor Ihara Saikaku (1642-1693) simbolizam o vigor literário desse período rico da época Edo. O *kabuki*, como verificamos, teve um

18. *Tayû* era o título honorífico que os atores de *nô* recebiam, podendo ser traduzido, por exemplo, por “mestre”. Os narradores, “aristocratas” do *ningyô jôruri*, teatro de bonecos que teve grande influência no *kabuki*, recebem, igualmente, a denominação de *tayû*.

grande desenvolvimento desde sua origem até *yarô kabuki*, encontrando no Genroku um terreno propício para a continuação de seu desenvolvimento.

Todavia na cultura de Genroku estava presente, junto com a atmosfera exuberante e livre, a pressão da sociedade estratificada, da ditadura da época de isolacionismo. Isso é possível perceber na leitura das peças de *kabuki* desse período.

De qualquer forma, é a época do grande florescimento de *kabuki*, com o surgimento de várias companhias, que se competem arduamente. A sobrevivência desses grupos dependiam da sua capacidade de reunir bons atores e da sua sensibilidade de captar o desejo do público, a fim de transformar num sucesso a sua representação. Os atores, por sua vez, poliam suas artes com redobrada motivação, pois, além da fama, tinham a possibilidade de enriquecerem com sua arte, uma vez que os mecenas desse teatro eram homens ricos e poderosos. Todos os atores tinham as mesmas chances, por isso aqueles que conseguiram perpetuar seus nomes eram realmente verdadeiros artistas.

Essa época exigia, igualmente, a máxima criatividade, pois o seu público atingia o nível de grande amadurecimento. Ele não se contentava mais com fórmulas simplificada, esperando das peças de *kabuki* conteúdos elaborados e desenvolvidos. Nos inícios de Genroku, os próprios atores escreviam peças para suas representações, mas com o tempo, assistimos ao surgimento de dramaturgos. Quem instigou esse movimento foi, sem dúvida, o talentoso Chikamatsu Monzaemon, dramaturgo de *ningyô jôruri*¹⁹, que escreveu também para o teatro *kabuki*. Como as personagens e estruturas básicas, denominadas *koto*²⁰, desse teatro já haviam sido estabelecidas nesse período, os dramaturgos escreviam suas peças obedecendo às convenções das estruturas, pensando na melhor maneira de reuni-las, para criar uma boa linha de desenvolvimento da ação.

Por fim, vale destacar que existiam diferenças entre o *kabuki* de Kyôto, que se desenvolveu tendo por base as suas cidades, e o *kabuki* de Edo que teve por base a classe guerreira. Podemos destacar, por exemplo, a estética do *wakashû*. O Kyôto que conseguiu introduzir com sucesso toda a tradição da cultura palaciana para sua cidade nessa nova época, preferia a beleza romântica de um rapaz, tradição estética da Idade Média Japonesa. É a beleza dos heróis do teatro *nô*, inspirados, é verdade, nos valentes guerreiros do *Heike Monogatari* (*Contos de Heike*), escolhidos, porém, entre aqueles que tinham o gosto pela arte e que o bailado harmonizava com a sua personalidade. Por

19. Nessa época assistimos ao grande desenvolvimento de *ningyô jôruri* com o talento da dupla Chikamatsu e Takemoto Gidayû, estreando a companhia *Takemoto-za* com a peça *Shusse Kagekiyo* (*O Vitorioso Kagekiyo*). Foram também frequentes as readaptações das peças desse teatro para *kabuki*.

20. Como, por exemplo, *daijingoto* (acontecimento relacionados com o ministro), *shiaigoto* (acontecimentos relacionados à batalha), *chônigoto* (acontecimento relacionados aos cidadãos) etc.

outro lado, a estética do Edo valorizava a beleza viril, a força cheia de energia. Baseada nessas estéticas diferentes, Kyôto desenvolveu uma representação que enfatizava passagens de cenas de amor e de lamentos enquanto que Edo, cenas de bravuras e lutas. Por outro lado, Edo não assistiu ao florescimento de *onnakata*.

É evidente que, ao refletirmos no desenvolvimento das representações de Kyôto e Edo, devemos considerar o policiamento da censura do governo militar que era muito mais evidente e próximo nesse último centro. Os acontecimentos da atualidade, proibidos de serem representados nos teatros dessa cidade, floresceram em Kyôto com as peças do cotidiano (*sewamono*)²¹. Elas retratavam a contradição, a opressão dessa sociedade hierarquizada dos Tokugawa, com suas leis draconianas e inumanas.

BIBLIOGRAFIA

- HOWARD, Hibbett S. & TSUYOSHI, Hasegawa, *Edo no Warai*, Meiji Shoin, Tóquio, 1989.
Nihon Geinô-shi Kenkyû, Kabuki. col. Nihon no koten geinô, Heibonsha, Tóquio, 1971, vol. 8.
Ochiai Kiyohiko, Kabuki no Gei, Tôkyô Shoseki. Tóquio, 1983.
Suwa Haruo, Kabuki no Denshō - Bi to kokoro. Sennyûsha, Tóquio, 1981.
KÔJI, Toita, *Kabuki Kanshō Nyûmon*. 3. ed. Sôgensha, Tóquio, 1989.

21. Embora posteriormente essas peças tenham sido introduzidas em Edo, nunca puderam ser representadas como peças independentes.