

A EVOLUÇÃO DA ARTE DE *KABUKI* NA ÉPOCA EDO

Sakae Murakami Giroux

A política de censura ditada pelo governo militar da época Tokugawa sobre as representações de *onna kabuki* (*kabuki* de mulheres) e *wakashû kabuki* (*kabuki* de rapazes), cujos atores exerciam, junto com sua profissão de dançarino, o comércio da luxúria, ironicamente auxiliou o *kabuki* a encontrar seu caminho de arte teatral.

No ano 6 da era Kan'ei (1629), o governo decretava a proibição da presença feminina no palco, o que provocou a falência das casas de espetáculos de *onna kabuki*¹ que até então desfrutava da preferência do público. Destacou-se, então, no mundo das artes de representação, o *wakashû kabuki*, o bom rival do *onna kabuki*; entretanto, pelos mesmos motivos da prática de comercialização do prazer, sofreu a interdição oficial no ano 1 da era Shôu (1652). No ano seguinte a esta intervenção, o governo condicionava a reabertura dessas casas à observância de duas condições: que os atores cortassem suas franjas e que fizessem da mímica o elemento principal de sua arte. Tais imposições tinham por objetivo eliminar as danças eróticas, a principal atração das representações de *kabuki*, e inibir a prática do homossexualismo, impondo aos atores efebos um aspecto viril².

Segundo Gunji Masakatsu, foi igualmente proibida, nessa época, a utilização da palavra *kabuki* (“mostrar pela conduta aquilo que ultrapassava a normalidade”) para se referir à arte em questão, devendo doravante ser denominada *monomane kyôgenzûkushi* (“representações de mímicas de *kyôgen*”); mas o

1. A proibição atingia todos os espetáculos da época, inclusive *onna jôuri* (“*jôuri* de mulheres”).

2. Cf. Sakae M. Giroux, “A Formação do Teatro *Kabuki*”, in *Estudos Japoneses* nº 11, pp. 111-115.

nome que os habitantes de Edo teriam adotado para *kabuki* foi *shibaya*³, uma denominação genericamente usada para as artes de representações teatrais⁴.

O que intencionamos verificar neste artigo é a maneira como as mímicas foram sendo introduzidas nas representações de *kabuki* e, de que forma, a partir dali, foi se processando a evolução desta arte.

Os ideogramas com os significados de “canto”, “dança” e “técnica”, empregados para ilustrar o som *kabuki*, refletem, de forma fiel, sua representação na época de Okuni, cujo espetáculo se apoiava essencialmente no canto e na dança, mesmo que nele se pudesse visualizar uma presença tênue das técnicas de mímica. Essa característica da arte de Okuni permaneceu inalterável na essência, mesmo quando *wakashû kabuki* se destacou no mundo teatral, substituindo *onna kabuki*⁵.

Sem entrar no mérito do conteúdo ou do nível dessas apresentações, podemos afirmar que a relevância desses dois elementos numa arte de representação nada tem de excepcional na história do teatro japonês: basta lembrar o *bugaku* e o *gagaku*, canto e dança da casa imperial ou o *nô*, teatro da classe guerreira do período Edo⁶. Zeami já sublinhava no seu tratado *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi* (*Considerações sobre Sarugaku com Zeshi*, após seu sexagésimo aniversário) que o canto e a dança constituíam o estilo fundamental do *nô*, uma das artes do *kagura* (arte dos deuses), negando à mímica o lugar tradicional de destaque nas artes de representação⁷.

Sem esquecer que o *kabuki* foi, na origem, uma dança (*kabuki otori*)⁸ que deixou resquícios mesmo quando a sua representação foi se evoluindo em direção ao teatro *lato sensus* (pois o seu público continuava a apreciar o movimento de seus atores, em detrimento do texto da peça), a sua grande transformação artística se deu sob a ação da censura governamental que, como citamos acima, estabeleceu regras para a continuidade dessa arte.

3. Mesmo hoje, *shibaya* é utilizado com esse significado, pronunciando-se, comumente, *shibai*.

4. Cf. Gunji Masakatsu, “Edo bunka ni okeru kabuki no ichi”, in *Edo jidai to kindai*, pp. 336-337. O autor desconhece se o nome *monomane kyôgenzukai* indica a mímica do teatro *kyôgen*, que era representado junto com o teatro *nô*.

5. Konishi demonstra, baseando sua pesquisa nos registros *Kunijô kabuki ekotoba* (*Palavras Ilustradas de Kabuki Feminino*) de *Kyôto daigakubon* (Edição Universidade de Kyôto) e *Kabuki no sôshi* (*Cartilha de Kabuki*) de Nakamura Baigyokubon, que, do ponto de vista da composição, os cantos da dança de *kabuki* se assemelhavam às canções do século XVI (cf. Konishi Jin'ichi, “Kyôgen kara kabuki he”, in *Nihon bungeishi* IV, pp. 427-428). Lembramos que essas canções enriqueciam também os textos do teatro *kyôgen* e, assim, talvez possamos estabelecer, através delas, uma nova ponte de ligação entre a arte de *kyôgen* e a de *kabuki*.

6. Apesar de distinguir o público desses dois gêneros teatrais, o *kabuki*, como o teatro dos cidadãos, e o *nô*, como o dos guerreiros, estes assistiam freqüentemente aos espetáculos de *kabuki*, fato que motivou uma vigilância ainda mais draconiana por parte do governo militar em relação ao aspecto moral dessas representações e da vida cotidiana de seus artistas. Assim como as prostitutas eram proibidas de viver fora do limite destinado ao bairro do prazer, os participantes da companhia teatral de *kabuki*, fossem eles técnicos ou atores, eram obrigados a residir no bairro do teatro e proibidos de transitarem de rosto descoberto fora de sua vila. Se as estrelas do teatro conseguiam manter residências secundárias, por exemplo, no centro da cidade, era porque se escondiam atrás de um nome falso ou emprestavam o nome de outrem.

7. Cf. Omote Akira e Katô Shûichi, “Zeshi rokujû igo sarugaku dangi”, in *Zeami. Zenchiku*, p. 260 e Sakae M. Giroux, *Zeami: Cena e Pensamento Nô*, pp. 157-158.

8. Sakae M. Giroux, *op. cit.*, p. 110.

A partir dessas restrições assistimos ao nascimento do *yarô kabuki* (*kabuki* de homem viril) e o *kabuki* foi obrigado a criar a arte de *oyama* (forma feminina), ou seja, o caminho da arte que visa, numa representação, a transformação de um homem em uma verdadeira mulher. Antes, mesmo após a interdição das mulheres em cena, as dançarinas de *onna kabuki*, para poderem continuar executando suas artes, se introduziam nas companhias de *wakashû*, onde sua presença não era facilmente detectada pela polícia do governo. Assim, era frequente as próprias mulheres representarem os papéis femininos, uma vez que não havia grande diferença no conteúdo desses dois teatros.

A arte de *oyama* era algo novo no teatro japonês pois, tanto no *nô*, como no *kyôgen* que precederam o *kabuki*, os papéis femininos eram interpretados pela voz masculina dos atores e as vestimentas dessas personagens eram concebidas de maneira a neutralizarem as formas do corpo do ator. A arte de *oyama*, pelo contrário, ensinava a falsear a voz e a acentuar a feminilidade do papel através dos gestos e vestimentas, exigindo do ator um esforço contínuo para ultrapassar o seu próprio modelo.

Embora a proibição da dança não fosse tão restritiva a ponto de ter que ser banida por completo de suas representações, pois o que incomodava o governo era apenas a natureza dessas danças, a interdição significava, para os atores de *kabuki*, reiniciar o aprendizado de uma nova arte que priorizava a mímica. O *kabuki* foi obrigado a redefinir rapidamente seus objetivos, sob pena de extinção, e o corpo de seu ator, concebido prioritariamente para a dança e o canto, deveria, nesse novo estágio, ser capaz também de interpretar um papel e torná-lo interessante ao público, sem recorrer ao apelo erótico.

Nesse novo contexto, os atores que pertenciam à tradição do teatro *kyôgen*, e que já participavam das companhias de *onna kabuki* e *wakashû kabuki*, passaram a desempenhar um papel de destaque nessa nova arte. Ôkura Toraakira registrou no seu tratado teatral *Warabengusa* (*Passatempo para uma Criança*), o profundo desprezo em relação aos atores que aderiram ao *kabuki*, considerando-os marginais do caminho de sua arte, cuja raiz estética se encontrava na concepção teatral de Zeami. Zeami afirmava no tratado *Shudôsho* (*O Livro de Estudo do Caminho*) que um ator de *kyôgen* tinha que interpretar suas peças de maneira a provocar, em seu público qualificado, um sorriso de alegria. O que não era seguido, segundo Ôkura, pelos atores em questão, pois esses representavam de forma exagerada, contorcendo o corpo, fazendo caretas e dizendo piadas de mau gosto⁹. Mas, apesar de serem menosprezados pelas influentes escolas oficiais de *kyôgen*, como a da corrente Ôkura, eles foram, sem dúvida, os protagonistas principais desse novo teatro, pois, sem o seu auxílio, o *kabuki* jamais poderia se adaptar em tão pouco tempo à exigência governamental.

Duas medidas foram consideradas factíveis, de imediato, pelo *kabuki*: representar as peças de *kyôgen* já existentes, de preferência as que enfatizavam a

9. Cf. Ôkura Toraakira, "Warabengusa", in *Yôkyoku kyôgen kokugo kokubun kenkyû taisei*, pp. 520-586, cap. 48 e Omote Akira e Katô Shûichi, "Shudôsho", in *Zeami. Zenchiku*, p. 239.

dança e o canto e, paralelamente, compor, sob orientação dos atores de *kyôgen*, suas próprias peças que corresponderiam a essa nova realidade.

Segundo Konishi, no período de 1658 a 1680, entre vinte e seis peças de *kyôgen*, representadas pelos atores de *kabuki*, cujos títulos apareciam sessenta e cinco vezes no registro *Matsudaira Yamatogami nikki* (*Registros Diários de Matsudaira Yamatogami*), quinze eram as que davam destaque à dança e ao canto. E esse mesmo registro prova que as peças especialmente compostas para *kabuki*, a chamada *shimagahara kyôgen*, representadas por volta de 1655, obteve um grande sucesso de bilheteria¹⁰.

No ano 4 da era Kanbun (1664), a cortina foi incluída na composição do palco de *kabuki*, detalhe aparentemente banal mas que interferiu de forma decisiva na concepção dessa arte teatral. O surgimento, nesse mesmo período, de *tsuzuki kyôgen* (“*kyôgen* em cadeias”), uma nova estrutura de representação, fez com que os *kyôgen* que comportavam apenas um ato passassem a ser denominados *wakare kyôgen* (“*kyôgen* único”). Os pesquisadores japoneses, como Urayama Massao ou Matsuzaki Hitoshi, são de opinião de que não se deve, obrigatoriamente, relacionar a utilização da cortina com a aparição de *tsuzuki kyôgen*, uma vez que não existem provas de que as cenas eram sempre interrompidas pelo fechar das cortinas, podendo ser cortadas inclusive por entre-atos¹¹. Entretanto, é evidente que esse novo elemento no cenário, ao estabelecer uma separação nítida entre o palco e a platéia, facilitou a representação de peças em vários atos. Assim, se a cortina não foi a única causa do efeito, podemos pelo menos afirmar que foi um elemento instigador do desenvolvimento de uma nova estrutura de representação, o *tsuzukikyôgen*.

Essa nova estrutura permitiu colocar em cena um conteúdo melhor elaborado do que o das épocas anteriores e estimulou o desenvolvimento e o estudo de mímicas de diferentes tipos de personagens como *oyaji kata* (“estilo padrão”), *wakashû kata* (“estilo jovem rapaz”), *waka onna kata* (“estilo jovem rapariga”), *dôke kata* (“estilo cômico”), *teki yaku kata* (“estilo do inimigo”), *kata kata* (“estilo mulher de idade”) etc. Entre essas mímicas, podemos destacar o *teki yaku kata*, retrato do novo estágio de desenvolvimento da arte de *kabuki*, pois este estilo simbolizava o antagonismo que só podia aparecer nas estruturas mais complexas do que as de *onna kabuki* ou *wakashû kabuki*, cujas representações eram quase um conjunto de canções com danças.

Também nessa época, começaram a surgir pessoas que se dedicavam exclusivamente à composição de peças de *kabuki*. Como o objeto de apreciação do público continuava a ser o ator, a composição das peças era ainda submetida à conveniência daquele que iria representá-la. Assim, a maior preocupação do autor era escrever de maneira a realçar o talento do ator principal, deixando de lado a qualidade do conteúdo. Conseqüentemente, talvez fosse mais prático,

10. Cf. Konishi Jin'ichi, *op. cit.*, pp. 428-430.

11. Cf. Urayama Masao e Matsuzaki Hitoshi, *Kabuki kyakubonshû jô*, in col. Nihon koten taikai 53, p. 4.

nesse estágio, que o próprio ator escrevesse suas peças, fato que realmente acontecia¹².

Entretanto, vale lembrar que, embora a qualidade das peças de *nô* da época áurea fosse de uma superioridade inigualável comparadas com as de *kabuki* desse período, Zeami continuava defendendo a importância de um ator ser o autor de suas próprias peças pois ninguém melhor do que ele poderia conhecer seu próprio talento artístico¹³. Essa lógica que constituía uma tradição do teatro japonês foi, pela primeira vez, ignorada no teatro *kabuki*; portanto, não obstante as ressalvas acima, a profissionalização do dramaturgo imprimiu uma verdadeira revolução na concepção da arte teatral japonesa.

Na era Genroku (1688-1704), foi editada uma grande quantidade de *Eiri kyôgenbon* (*Livro Ilustrado de Kyôgen*) que, a exemplo de *Tenshō kyôgenbon* (*O Livro de Kyôgen da Era Tenshō*)¹⁴, eram esboços de peças que esclareciam consideravelmente os seus conteúdos. Esse dado nos instiga para as seguintes reflexões: o *kabuki* atingia sua maioridade que resultava na transparência de sua arte através da publicação de peças (ainda que de linhas gerais); o conteúdo dessas peças não continha nenhuma trama mais complexa a ponto de não poder ser desvendada por um simples esboço¹⁵.

De fato, embora a estrutura do *tsuzuki kyôgen* (que poderia ser entendida como uma peça de vários atos) abrisse a possibilidade de criar várias tramas para enriquecer o conteúdo de uma peça, no *Eiri kyôgenbon* constavam somente peças de temáticas simples: na sua maioria, eram as que compunham a categoria *oiemono* (“histórias de clãs”), ou seja, histórias de desavenças entre os bons e os maus de um mesmo clã, cujo fim era coroado com a vitória do bem.

Apesar das diferenças de sensibilidades regionais interferirem no estilo da conclusão das peças (o *kabuki* de Edo, por exemplo, preferindo finalizá-las com cenas de violência contra o mal e o de Kyôto, com cenas de cerimônias de congratulações por um final feliz), pode-se dizer que, no geral, os dramaturgos de *kabuki* compunham peças baseando-se em cenas pré-definidas (como *aragoto*: fatos violentos, *jitsugoto*: fatos verdadeiros, *budôgoto*: normas do caminho de guerreiro, *wagoto*: histórias de amor, *kyorangoto*: histórias de loucura etc.) que selecionavam em concordância com a qualidade física e o talento do ator principal. Assim, cada ato constituía quase uma história independente, podendo

12. Por exemplo, Ichikawa Danjurô, da primeira geração (1660-1704), autor de *Tsuwamono Kongen Soga*, *Genpei Narukami denki*, etc. e Nakamura Hichisaburô, da primeira geração (1662-1708), que compôs *Keisei Asamagatake*.

13. Cf. Omote Akira e Katô Shûichi, “Fûshikaden”, in *Zeami. Zenchiku*, p. 30.

14. *Tenshō kyôgenbon* data da segunda metade do século XVI e era composto de cem esboços de peças a serem desenvolvidas na representação teatral de *Kyôgen*. Os esboços, além de indicar o tema das peças, traziam a transcrição integral dos recitativos e canções que pertenciam à época antiga. Essa parte transcrita era, provavelmente, memorizada pelos atores (cf. Sakae M. Giroux, *Kyôgen: O Teatro Cômico do Japão*, p. 25).

15. A publicação dos esboços de peças sugere a possibilidade de uma representação de *kabuki* ainda guardar, nesse estágio de sua evolução, uma forte dose de improvisação, apesar de limitada pelas convenções. Lembremos que as peças de *jôryû* eram publicadas na sua íntegra, fato que revelava o bom nível de qualidade de seus textos e representações.

mesmo acontecer de o caráter da personagem principal ir se transformando, sem motivo aparente, no decorrer da apresentação¹⁶.

Lembramos que no teatro *jôruri*, por ser esse gênero representado pelos bonecos, o ator não era tão importante como no *kabuki*. E por se basearem em textos narrativos, a linha de narração que abrangesse toda a peça passava a ter, nesse teatro, uma importância capital na condução de sua representação ao sucesso. Foi provavelmente pela influência do *jôruri* que o *kabuki* consegue, por sua vez, aperfeiçoar a unidade de suas peças¹⁷.

Voltando às referidas cenas pré-estabelecidas do *kabuki*, como foram sendo transmitidas através de gerações, estabeleceram, com o passar dos anos, as convenções fixas que atingiam uma mínima parte de uma representação. Por exemplo, o *shibaraku* (“alto lá!”) do guerreiro que vem em auxílio do personagem bom, o *zôriuchi* (“bater com a sandália de palha”) para envergonhar a vítima, o *kushisuke* (“pentear o cabelo”) da mulher que arruma o cabelo do amado etc., que mesmo hoje compõem cenas das diferentes representações, já faziam parte da peça *Sankai Nagoya* (*Reencontro em Nagoya*), cuja *avant-première* aconteceu no ano 10 da era Genroku (1697).

As convenções assim criadas interferiram, por sua vez, na caracterização dos papéis, fixando, desta maneira, a própria interpretação do *kabuki*; considera-se que um pouco antes do ano 12 da era Genroku (1699), os papéis de *kabuki* se organizaram em oito tipos: *tachiyaku* (“papel de destaque”)¹⁸, *katakiyaku* (“papel do vingado”), *dôkekata*, *oyajikata*, *wakaonnagata*, *wakashûgata*, *kashagata* (“estilo da mulher que não é jovem”), *koyaku* (“papel infantil”). Essas características de personagens foram, posteriormente, aperfeiçoadas e detalhadas como, por exemplo, *katakiyaku*, que se subdivide em *jitsuaku* (“verdadeiro malvado”), *iroaku* (“o belo malvado”) etc. Nesse processo de evolução assistimos, finalmente, à aparição do *kata* ligado ao conceito de *dô* (“caminho da arte”) que inclui o *kabuki* entre as artes de representação do teatro clássico japonês¹⁹.

É interessante observar que, no que se refere à construção de papéis, o *kabuki* trilha o caminho inverso ao do teatro *nô*. Os nove tipos de *nô* que Zeami enumera no Livro II de seu primeiro tratado *Fûshikaden*: “Da Transmissão da Flor de Interpretação” (*onna*: mulher, *rôjin*: ancião, *hitamen*: rosto descoberto, *monogurui*: demente, *hôshi*: monge, *ashura*: espírito do guerreiro

16. Mesmo as obras-primas de autoria de Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), como *Keisei Hotoke no hara* ou *Keisei Mibudai nenbutsu*, representados, respectivamente, no ano 12 e 15 da era Genroku (1699 e 1702), não apresentavam uma unidade narrativa sólida.

17. O *dan*, traduzido neste artigo por “ato”, não é semelhante ao do teatro moderno pois tanto as peças de *kabuki* como de *jôruri* possuíam entre-atos que nada tinham a ver com a linha narrativa da peça; eram talvez um interlúdio com o simples objetivo de despertar a atenção do público.

18. Essa denominação, que na tradução literal significa “o papel a ser interpretado em pé”, era utilizada para se contrapor aos instrumentistas que permaneciam sentados. Desta maneira, indicava aos que dançavam em pé, ou seja, todos os atores menos os instrumentistas. A sua utilização vai sendo posteriormente restringida, indicando papéis masculinos e, finalmente, o papel do homem bom que não seja nem o velho nem o vingado (cf. Kôjien, p. 1379).

19. Cf. Sakae M. Giroux, “*Kabuki*, o Teatro de *Kata*”, in *Estudos Japoneses* nº 12, pp. 123-131.

morto, *kami*: deus, *oni*: diabo, *karagoto*: tipos de temas chineses) são reduzidos, nos seus tratados posteriores, em três tipos de base (*onna*, *rôjin*, *ashura*), marcando a inclinação desta arte pela busca da essência dos tipos representados e, por conseguinte, pela busca do caráter despojado e simbólico de sua representação²⁰.

No caso do *kabuki* verificamos, ao contrário, o esforço de se engajar num movimento de exteriorização da psicologia das personagens, não apenas pelas palavras mas também pelo conjunto de signos visuais. As cores codificadas de sua maquiagem são um bom exemplo desse esforço. Todavia, esse procedimento, que muitas vezes foi interpretado como um realismo, principalmente pelos críticos ocidentais, nada tem a ver com o movimento literário que procura interpretar, no teatro, um corte da “realidade palpável”; na verdade, o que o *kabuki* busca, em última análise, é o mesmo que o *nô*, ou seja, revelar ao público o verdadeiro sentimento humano.

O *kabuki* da época antiga, por outro lado, da mesma forma que as representações de *nô* que antecederam a época de Zeami, era menos elaborado, sendo quase uma simples reprodução de acontecimentos do cotidiano.

Uma das fontes de inspiração temática de suas peças eram as notícias criminais de primeira página como assassinatos, suicídio duplo etc. Essa prática de representar no palco os assuntos palpitantes dos jornais já existia pouco antes da era Genroku. Segundo Gunji, foi graças à influência dessa prática do *kabuki* que Chikamatsu pôde atingir nas suas peças de *sewamono* (“peças do cotidiano”) do teatro *jôruri* a excelente qualidade que conhecemos. Conta-se que Chikamatsu, quando ficava sabendo de algum drama de suicídio duplo durante sua viagem pelas províncias, retornava com urgência à capital, escrevendo dentro do palanquim a peça sobre o acontecido, para poder encená-la pelo menos na semana seguinte à notícia²¹.

O suicídio duplo já era o tema do *kabuki* nos anos 80 do século XVII; entretanto, embora essas peças constituíssem a origem do chamado *sewamono*, por seus textos não terem sido conservados, é impossível saber se já existia por parte dos dramaturgos a intenção de tentar delatar, através do teatro, as conseqüências nocivas do feudalismo da época Tokugawa²².

No ano 16 da era Genroku (1703), assistimos, no teatro *jôruri*, à representação da peça *Sonezaki shinjû* (*O Duplo Suicídio em Sonezaki*), da autoria de Chikamatsu Monzaemon, que inspirou seu texto na história dos amantes que cometeram suicídio no bosque de Sonezaki, em Ôsaka. Nessa representação,

20. Cf. Sakae M. Giroux, *Zeami: Cena e Pensamento Nô*, pp. 121-123.

21. Cf. Gunji Masakatsu, “Edo bunka ni okeru kabuki no ichi”, in *Edo jidai to kindai*, p. 359.

22. Tanto no *jidaimono* como no *sewamono*, um dos temas principais, que consta das peças que nos restam atualmente, fala do drama provocado pelo choque dos sentimentos de *giri* e *ninjô*. Esse choque acaba criando um situação insustentável conduzindo suas personagens às decisões drásticas como o suicídio duplo dos amantes que pertencem a classes sociais diferentes ou o pai que, por lealdade ao seu senhor, acaba matando o próprio filho. Se considerarmos que o sentimento de *giri* se relaciona com o pensamento confucionista, podemos dizer que *ninjô* tem a sua raiz na sensibilidade da corte e é justamente o choque entre essas duas formas de pensamento arraigado na cultura japonesa que constrói a tragédia de *kabuki*.

vimos concretizar no teatro *jôruri* a riqueza temática das peças de *sewamono* e foi através dessa categoria de peças que o *kabuki*, enfim, tomou consciência do papel social que poderia desempenhar o teatro.

A estrutura dos *sewamono*, por serem peças, em princípio, de apenas um ato, apresentava uma unidade melhor elaborada que as da categoria de *jidaimono* (“peças de outrora”). Mesmo Chikamatsu não conseguia concretizar, nas peças de *jidaimono*, uma unidade temporal, locativa e narrativa. Sua obra-prima *Kokusen'ya Kassen (As Batalhas de Watonai)*, por exemplo, que foi apresentada no Takemoto-za, no ano 5 da era Shôtoku (1715), permanecendo em cartaz por dezesseis meses, possuía um tempo extremamente longo, com cenas e linhas narrativas discordantes uma da outra. Tal não é o estilo da peça *Sonezaki shinjû*, cuja trama e drama acontecem no espaço de vinte e quatro horas, e as suas cenas são construídas de forma a convergirem na tragédia final.

O “agir obedecendo às normas da sociedade” passa a ser considerado também um dos pilares do drama das peças de *jidaimono*. É importante sublinhar que a categoria *jidaimono* surgiu após a classificação de um certo estilo de peças na categoria *sewamono*, ou seja, porque determinadas peças passaram a ser chamadas *sewamono*, outras receberam o nome de *jidaimono*. Essa discussão que, à primeira vista, pode parecer inócua é extremamente importante quando se pensa na evolução do teatro *kabuki* pois, a partir dessa premissa, podemos construir a tese de que não existiam categorias diferentes de peças porque os seus objetivos eram apenas lúdicos. Quando nasce a consciência da função social do teatro, as peças que tinham por temas assuntos guerreiros foram consideradas acontecimentos de outrora (*jidaimono*), principalmente para driblar a censura governamental que não admitia qualquer crítica, por mínima que fosse, à sua política. Os autores, inspirados nos assuntos efervescentes que envolviam a classe guerreira da época Tokugawa, mudavam os nomes das personagens para aqueles de épocas anteriores, deslocando as notícias da atualidade para o passado e, finalmente, classificando essas peças como sendo as que tratavam de acontecimentos de outrora.

Nas eras Kyôhō (1716-36) e Hôreki (1751-64), quando o estilo *aragoto* passou a ser a preferência do público, assistimos igualmente à mudança do centro cultural de Kyôto para Edo. E foi a partir dos inícios do século XIX, nas eras Bunka (1804-18) e Busei (1818-30), que o *kabuki* passou a receber influência considerável de romances, gênero literário em voga da época. Esse fato interfere, evidentemente, na essência desta arte que, até então, era um teatro de inspiração para passar gradativamente ao teatro que se baseia em uma história²³.

Com a evolução do teatro *kabuki*, era natural que surgissem críticas sobre essa arte, da qualidade de *Yakusha banashi (Considerações dos Atores)*²⁴ que,

23. São características vistas nas peças de autores como Tsuruya Nanboku (1796-1825) e Kawatake Mokuami (1816-93).

24. A leitura correta dos ideogramas que receberam o som *hanashi é rongô*, palavra de conotação confucionista que significa “tomar como modelo a arte do mestre”. Essa leitura seria mais apropriada para esse tratado que tinha por objetivo registrar e guardar a arte dos mestres de outrora.

embora editado no ano 5 da era An'ei (1776), o conteúdo constava de considerações sobre a arte de *kabuki* dos atores da segunda metade do século anterior²⁵. Antes desse tratado, já havia *Yakusha hyôhanki* (*Registro de Críticas sobre Kabuki*), entretanto essas apreciações se limitavam ao nível individual do ator, não sendo a arte de *kabuki* o objeto de sua reflexão.

O tratado *Yakusha banashi* não possuía a lógica de pensamento e de estrutura da qualidade dos escritos de Zeami, transmitidos para os herdeiros de sua arte; era, antes de tudo, um conjunto de considerações corretas emitidas pelos atores famosos de *kabuki*, que foi registrado pelas pessoas próximas e organizado sem uma maior preocupação de forma. Se quisermos traçar um paralelo com os tratados de Zeami, o *Yakushubanashi* se assemelha, se não pela estrutura ao menos pela intenção, ao *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi* (*Considerações sobre Sarugaku com Zeshi após seu Sexagésimo Aniversário*), organizado por Motoyoshi, o segundo filho de Zeami. De qualquer forma, mesmo atualmente, não existe na arte de *kabuki* um tratado que ultrapasse o nível do conteúdo do *Yakushabanashi*²⁶, mesmo considerando que a diversidade dos assuntos ali arrolados traga um certo desequilíbrio na organização do tratado²⁷.

Bibliografia

- ERNST, Earle. *The Kabuki Theatre*. Oxford University Press, 1956, 296 p.
- GIROUX, M. Sakae. *Kyôgen: O Teatro Cômico do Japão*. São Paulo, Massao Ohno Editor/ACBJ, 1989, 240 p.
- . *Zeami: Cena e Pensamento Nô*. São Paulo, Perspectiva/ACBJ, 1990, col. Estudos nº 122, 376 p.
- . “A Formação do Teatro Kabuki”. In: *Estudos Japoneses* nº 11, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1991, pp. 109-120.
- . “Kabuki, o Teatro de Kata”. In: *Estudos Japoneses* nº 12, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1992, pp. 123-131.
- GUNJI, Masakatsu. *Kabuki jûhachibanshû* (*Coletânea de Dezoito Peças de Kabuki*). Tóquio, Iwanami shoten, 1965, col. Nihon koten bungaku taikai nº 98, 502 p.
- . *Kabuki jûhachiban* (*Dezoito Peças de Kabuki*). Tóquio, Shûeisha, 1979, col. Nihon no koten nº 20, 222 p.
- KONISHI, Jin'ichi. *Nihon bungeishi* (*História das Artes e Letras Japonesas*). 3ª ed., Tóquio, Kôdansha, 1990, 589 p.
- NISHIYAMA, Matsunosuke et al. *Kinsei Geidôron* (*Teorias do Caminho da Arte Teatral na Época Kinsei*). Tóquio, Iwanami shoten, 1972, col. Nihon shisô taikai nº 61, 696 p.
- NOSCO, Peter. *Confucionism and Tokugawa Culture*. Princeton, Princeton University Press, 1984, 290 p.
- ÔISHI, Shinsaburô e NAKANE, Chie. *Edo jidai to Kindaika* (*Época Edo e a Modernização*). 5ª ed., Tóquio, Chikuma shobô, 1989, 480 p.

25. Handa Fujijûrô (1647-1709), Hôzawa Ayame (1673-1729) etc.

26. Principalmente *Ayamegusa*, enquanto tratado teatral sobre *onnagata*, estilo feminino.

27. Outra vertente da crítica sobre a arte de *kabuki* é representada pelo tratado *Yakushaguchi shamisen* (*Shamisen Proferido pelo Ator*), e ditado no ano 12 da era Genroku (1699), que revela a visão do público de *kabuki*.

- OMOTE, Akira e KATÔ, Shûichi. *Zeami. Zenchiku*. Tóquio, Iwanami shoten, 1974, col. Nihon shisô taikai nº 24, 582 p.
- ÔKURA, Toraakira. "Warabengusa" ("Passatempo para uma Criança"). In: *Yôkyoku kyôgen – kokugo kokubun kenkyû taisei (Compilação de Pesquisas sobre Língua e Literatura Japonesa – Peças de Nô e Kyôgen)*, Tóquio, Sanseidô, 1965, pp. 520-86.
- ÔMITA, Tetsunosuke *et al.* *Kabuki jiten (Dicionário de Kabuki)*. Tóquio, Heibonsha, 1984, 459 p.
- TORIGOE, Bunzô. *Genroku kabuki (O Kabuki da Era Genroku)*. Tóquio, Hachiki shoten, 1991, 478 p.
- URAYAMA, Masao e MATSUZAKI, Hitoshi. *Kabuki kyakubonshû jô (Coletânea das Peças de Kabuki, tomo 1)*. Tóquio, Iwanami shoten, 1960, col. Nihon koten bungaku taikai nº 53, 464 p.
- WATANABE, Tamotsu. *Kabuki*. Tóquio, Shinyôsha, 1989, 356 p.