

TEATRO *KABUKI* – DAS ORIGENS À CONTEMPORANEIDADE

Michele Eduarda Brasil de Sá¹

Resumo: Este trabalho objetiva estudar o gênero *kabuki*, partindo de um panorama histórico para então comentar algumas performances recentes, como a do ator Kirk Nishikawa Dixon no filme curto “The Lion” e o denominado *chôkabuki* (que significa, literalmente, “super kabuki”), apresentando *Konjaku Hana Kurabe Senbonzakura* (“A festa das mil cerejeiras de ontem e de hoje”), com Shidô Nakamura e a *vocaloid* Hatsune Miku, um dos maiores ícones *pop* da atualidade no Japão. Discorre-se sobre a adaptabilidade do gênero *kabuki* e as características que permaneceram em meio a tantas mudanças: o papel do ator e sua relação com o público, o toque velado de transgressão e a inovação constante, corroborando o *kabuki* como um teatro popular do seu início até a contemporaneidade.

Palavras-chave: Kabuki. Cultura Japonesa. Adaptabilidade. Teatro. Performance.

Abstract: This paper aims at studying the *kabuki* genre, starting with a historical overview and then commenting on some recent performances like actor Kirk Nishikawa Dixon’s in the short film “The Lion” and the genre called *chôkabuki* (which literally means “super kabuki”), presenting *Konjaku Hana Kurabe Senbonzakura* (“The Feast of a Thousand Cherry Trees of Yesterday and Today”), with Shido Nakamura and vocaloid Hatsune Miku, one of the biggest pop icons of our time in Japan. We write about the adaptability of kabuki and the features that remained in the midst of so many changes: the actor’s role and relationship with the public, the hidden touch of transgression and constant innovation, supporting *kabuki* as a popular theater from its beginning to present time.

Keywords: Kabuki. Japanese Culture. Adaptability. Theatre. Performance.

1. Introdução

Durante o período conhecido como *Sengokujidai* (literalmente, “período do país em guerra”), o Japão viveu um tempo de conflitos constantes, engendrados através de

¹ Professor Adjunto – Área de Japonês do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: michelebrasil@unb.br.

alianças e traições. Já fragmentado em sua geografia, com muito custo o Japão teve a unificação com a ascensão do clã Tokugawa ao xogunato, no ano de 1603. Foi provavelmente neste mesmo ano que uma *miko* (sacerdotisa xintoísta) de nome Okuni, ligada ao templo de Izumo, começou a apresentar-se em público, com dança, música e atuação. Sem conter nenhum significado religioso, seu estilo foi imitado e multiplicado e algumas mulheres passaram a se apresentar com ela (SUZUKI, 1979, p. 49). Era o início do *kabuki*, mas muito diferente daquele que conhecemos hoje.

Hoje pode-se dizer que o *kabuki* é um teatro para todos os públicos, embora tenha tido seu início em apresentações simples, para as classes socioeconômicas mais baixas, em contraste com os teatros *nô* e *kyôgen*, praticamente restritos à aristocracia.² Juntamente com o *bunraku* (teatro de bonecos), de quem se diz que o *kabuki* é uma “arte irmã”, é uma forma dramática oriunda do povo (KAWATAKE; INOURA, 1981, p. 134, 145) e preferida pelo homem comum em comparação a formas anteriores (MORTON, 1994, p. 101).

Apesar da simplicidade em seu começo, o *kabuki* foi aos poucos se sofisticando e alçando a posição de “teatro clássico japonês”. É bem verdade que esta designação ecoa mais forte no Ocidente, que observa a música, a maquiagem, os figurinos e as falas do *kabuki* com um olhar de profundo orientalismo, tornando-o exótico. Na verdade, as técnicas utilizadas no teatro *kabuki* podem causar no início certo estranhamento ao espectador ocidental. O *mie* (literalmente, “aparência”, a “pose” delineada nos momentos de clímax da atuação no *kabuki*), por exemplo, é o momento em que o ator se detém por um instante no seu movimento, como se posasse para um retrato; nesta técnica o ator põe em evidência toda a sua expressividade.³ O *nirami* (literalmente “olhar fixo”, mas, no *kabuki*, “olhar cruzado”), utilizado tradicionalmente pelo clã Ichikawa, é um tipo de *mie* em que o ator vira ambos os olhos para o meio do rosto, tornando a sua pose mais impactante. Esta técnica pode muito provavelmente obter outro efeito em uma audiência desacostumada ao *kabuki*: pode ser que alguém interprete a ação como algo cômico, e não aterrorizante, como deveria ser. Há ainda o *tachimawari* (“caminhar em volta”), utilizado em cenas de batalhas estilizadas, que geralmente culminam com um *mie*, e o *roppô* (“seis direções” – norte, sul, leste, oeste, em cima, embaixo), uma caminhada forte, com braços e pernas em várias direções, numa saída enérgica. A própria ideia formada a respeito de dança pode causar um estranhamento. Como diz Shively (1979, p. 47), há uma diferença entre a dança do ocidente e a dança do *kabuki*: enquanto no primeiro ela remete à ideia de um movimento contínuo, no *kabuki* este movimento é entrecortado, assemelhando-se a uma sobreposição de *ukiyo-e*.⁴ O *mie* é o melhor exemplo disso:

2 As peças *kyôgen* são apresentações curtas, geralmente cômicas, entre os atos de uma peça *nô*, erudita e demorada.

3 Para personagens femininas, não se usa *mie*, mas *kimari* (ERNST, 1974, p. 180).

4 *Ukiyo-e*, ou “retratos do mundo flutuante”, são as famosas xilogravuras japonesas, populares especialmente entre os séculos XVII e XIX.

The dramatic climax is not necessarily at the end, for the *kabuki* play is more a series of striking climactic images as the actor holds a pose to show an intense emotion, rolling his head, crossing one eye, grimacing, flinging out his arms and legs. The most dramatic of these conventional postures, *mie*, are the discrete high points recorded in prints [...]. These are the moments the audience applauds by shouts of praise.⁵ (BRANDON; MALM; SHIVELY, 1979, p. 46)

Mesmo com as inovações ao longo do tempo, o *kabuki* mantém hoje algo que lhe é peculiar desde o seu surgimento: o seu caráter popular, expresso inclusive através do papel do ator e da relação deste com o público. Aparentemente, as tentativas de sepultar este caráter acabaram por fortalecê-lo e contribuíram para o seu desenvolvimento. Por fim, discorreremos sobre a adaptabilidade do *kabuki*, observada a sua trajetória até o presente. Ao analisar uma manifestação cultural estrangeira como o *kabuki*, deve-se ter em mente que “o espectador não deve transplantar-se para ela, porém situar-se em relação a ela, assumir a distância temporal, espacial, comportamental entre as duas” (PAVIS, 2008, p. 186). Assim também o *kabuki* se (re)molda e se transforma, ao buscar o público, o espectador. Deste posicionar-se um em relação ao outro (espetáculo e espectador) ambos se ressignificam, se adaptam. Esta propriedade de adaptação para permanecer popular (seja pela inovação nos recursos, no fortalecimento da relação ator-público ou na atualização do que é permitido ou não pela tradição) é característica do *kabuki*.

2. De *kabuku* a *kabuki*

No Japão recém-aberto aos europeus e prestes a se fechar novamente, no período conhecido como Século Cristão do Japão (1543-1639), a sacerdotisa Okuni começou a fazer apresentações que chamavam a atenção das pessoas comuns: vestida como um homem, ora imitava um daqueles que ficavam paquerando as mulheres nas casas de chá, ora dançava um mantra imitando os padres que tinham vindo empreender seu esforço na evangelização do povo japonês. Sua atuação, sempre com dança e música, conquistou aos poucos os frequentadores daqueles lugares e em pouco tempo havia mais mulheres realizando (*solo* ou em conjunto) apresentações como as dela (KAWATAKE; INOURA, 1981, p. 218).

Pelo fato de algumas destas mulheres também praticarem a prostituição, o *bakufu* (xogunato) proibiu a apresentação de mulheres no ano de 1629 (MORTON, 1994, p. 130). Com o objetivo de reprimir a prostituição, apenas homens poderiam se apresentar;

5 “O clímax dramático não está necessariamente no final, pois a peça *kabuki* é antes uma série de imagens culminantes enquanto o ator mantém uma pose a fim de mostrar uma emoção intensa, virando sua cabeça, cruzando um olho, fazendo uma careta, balançando seus braços e pernas. As mais dramáticas destas posturas convencionais, *mie*, são os pontos altos distintos gravados em retratos [...]. Estes são os momentos em que a audiência aplaude com gritos de elogio.” (tradução nossa)

no entanto, curiosamente, alguns destes atores – muito jovens, em sua maioria – também se prostituíram, se envolveram em escândalos e o xogunato não viu outra solução a não ser intervir novamente em 1652, exigindo que as apresentações de *kabuki* se baseassem em peças *nô/kyôgen* e que apenas homens participassem delas (FRÉDÉRIC, 2008, p. 562). Sobre a ligação do *kabuki* com a prostituição no período Tokugawa, Andrew Gordon (2009, p. 39) escreve o seguinte:

[Kabuki] began as a means by which prostitutes, male and female, drew crowds who might be enticed to purchase sexual services as well. Performances were often held in outdoor theaters in dry riverbeds, alongside carnival entertainments such as bear and tiger acts or sumo wrestling. In 1629, the bakufu banned female actors from the Kabuki in an effort to suppress prostitution. Ironically, the Kabuki survived. Some say it improved as a result. It certainly became more distinctive.⁶

A partir daí o *kabuki* começou a se desenvolver buscando um estilo próprio, embora com a proibição de performances de apelo sensual e da obrigatoriedade de se basear em peças *nô/kyôgen*. A partir do trabalho de atores como Ichikawa Danjûrô I e II e Sakata Tôjûrô, por exemplo, foram criados os três estilos básicos de atuação no *kabuki*: *aragoto* (“algo bruto, rude”), *wagoto* (“algo suave, gracioso”) e *onnagata gei* (“arte de fazer o papel de uma mulher”), podendo estar todos presentes em uma mesma peça (KAWATAKE; INOURA, 1981, p. 189).⁷ Pode-se até mesmo dizer que a necessidade de representar papéis femininos fez com que os atores *onnagata* especificamente, aprimorando cada vez mais a sua técnica, contribuíssem para que o *kabuki* se tornasse ainda mais estilizado (MORTON, 1994, 130). Para Brandon (1979, p. 66), acrescentam-se posteriormente outros estilos: o *danmari* (significa “sem palavras”, uma pantomima de cinco a dez minutos), o *maruhon* (apresentações com movimentos semelhantes aos dos bonecos do *bunraku*) e *shosagoto* (“dança”).

Simple e amado pelo povo: assim o *kabuki* começa. A palavra *kabuki* hoje é escrita com três ideogramas que designam, respectivamente, “canto”, “dança” e “talento” (este último significando especialmente o talento de representar). No entanto, no início, usava-se a palavra *kabuki* a partir do verbo *kabuku*, que significa “ser

6 “[O Kabuki] começou como um meio pelo qual prostitutas (na verdade, homens e mulheres) atraíam multidões que poderiam ser induzidas a também pagar por serviços sexuais. As performances frequentemente aconteciam em teatros ao ar livre, em leitos secos de rios, junto com outros entretenimentos típicos de festivais, tais como apresentações com ursos e tigres ou lutas de sumô. Em 1629, o *bakufu* banuiu as atrizes do Kabuki em um esforço para reprimir a prostituição. Ironicamente, o Kabuki sobreviveu. Alguns dizem até que ele acabou melhorando. Com certeza ele se tornou mais singular.” (tradução nossa)

7 Ichikawa Danjûrô I e II criaram o estilo *aragoto* e Sakata Tôjûrô, o *wagoto* (FRÉDÉRIC, 2008, p. 74, 1242). O termo *onnagata* aparece pela primeira vez no documento de 1652 que estabelecia que os papéis femininos deveriam ser desempenhados por homens (SATO, 2001, p. 194).

excêntrico”, “desviar-se de uma norma” (KAWATAKE, 2003, p. 85), ou ainda sua forma substantivada significando “devassidão” (ERNST, 1974, p. 10). Desta forma, pode-se dizer também que o *kabuki* nasceu com ares de transgressão, o que vai se perdendo aos poucos, ao longo do tempo e de reformas. Como diz Shively (1979, p. 5), “o *Kabuki* foi removido do ambiente social em que se desenvolveu e se tornou teatro ‘clássico’” (tradução nossa). Inicialmente, qual o público do *kabuki*? Homens da cidade, cidadãos comuns, predominantemente do comércio, de Edo (atual Tóquio), Osaka e Quioto (KAWATAKE; INOURA, 1981, p. 138).

Esta é a forma como está registrado o início do *kabuki* em muitas fontes. No entanto, há que se considerar outras, que, não negando esta versão mais conhecida, alegam que tanto o *kabuki* quanto o *bunraku* se originaram, na verdade, de apresentações em festas populares, como o festival *Gion*, em Quioto, realizado até hoje (MASON, 2004, p. 177). Aceita esta possibilidade, ela só vem corroborar a natureza popular do *kabuki* desde suas remotas origens.

Outro dado importante é que tanto o *kabuki* quanto o *bunraku* apelavam à realidade cotidiana e, mesmo em histórias mitológicas, a ação e as emoções do homem são o foco principal. Até na dança os movimentos expressam esta realidade:

Kabuki dance movement is as precise in its meaning as is the rhythmic movement of workers in the rice fields or on the sea shore; and like the movement of the workers it is movement taken from actuality and submitted to a rhythmical pattern. Movement of real life is its point of departure [...].⁸ (ERNST, 1974, p. 170)

Deve-se dizer ainda que, embora apareçam algumas divindades budistas ou xintoístas nas peças de *kabuki*, pertence ao ser humano o protagonismo. Suas dores, seus conflitos, seus defeitos são colocados em evidência (KAWATAKE; INOURA, 1981, p. 138-139, 145). Neste aspecto, o *kabuki* se assemelha à tragédia grega, em que mesmo os personagens que são semideuses se destacam pela sua humanidade. É preciso, porém, deixar claro desde agora que, embora haja classificação das peças *kabuki*, não há caracterização pelo “tipo de composição dramática”, como tragédia, comédia, farsa, melodrama etc. (ERNST, 1974, p. 205). Para Kawatake e Inoura (1981, p. 205-207), a classificação das peças *kabuki* se dá como segue: 1) *gidayū kyōgen/maruhon mono* – as adaptadas a partir de peças *bunraku*; 2) *nō-torimono* – ao pé da letra, as adaptadas a partir de peças *nō*; e 3) peças escritas especialmente para espetáculos *kabuki*.

8 “O movimento da dança do *kabuki* é tão preciso em seu significado quanto é o movimento rítmico dos trabalhadores nas plantações de arroz ou à beira-mar e, como o movimento dos trabalhadores, ele é movimento extraído da realidade e submetido a um modelo rítmico. O movimento da vida real é seu ponto de partida [...]” (tradução nossa)

No início da era Meiji, no século XIX, embora o *kabuki* tivesse público cativo, com a Reforma que pregava “modernização” – na verdade, uma “ocidentalização” – japonesa, peças à moda ocidental eram apresentadas, mas não conseguiram o sucesso esperado. O *kabuki*, chamado de “decadente e feudal” pelos que viam nele uma reminiscência do Japão fechado para o resto do mundo, sobreviveu: o repertório clássico, das peças do período Edo, continuou mais popular (GORDON, 2009, p. 107). O governo continuava com a censura rígida mantida desde o período anterior, mas, ao mesmo tempo, queria transformar o Japão em uma nação como as maiores do mundo; percebeu-se como o teatro era considerado uma arte da mais alta classe na Europa. Em 1886, então, foi criada a *Engeki Kairyōkai* (“Sociedade para a Reforma do Teatro”). Como um dos resultados das ações desta sociedade pode ser mencionado, no século XX, o surgimento do *shinkabuki* (“novo *kabuki*”), com peças escritas por japoneses que não escreviam exclusivamente para o *kabuki*. Alguns destes escritores passaram algum tempo na Europa e nos Estados Unidos, onde tiveram contato com outras técnicas de atuação e produção teatral.

Tendo ficado um pouco desprestigiado no início do séc. XX, em parte talvez por causa das guerras e das dificuldades econômicas do período, o *kabuki* tomou novo fôlego após o fim da Segunda Guerra Mundial (FRÉDÉRIC, 2008, p. 562). Depois disso, aumentou o número de apresentações nos diversos teatros e desde então foram integrados mais recursos para incrementar as apresentações e cativar o público. Um dos exemplos mais recentes destes incrementos aconteceu nos dias 29 e 30 de abril de 2016 no espetáculo *Konjaku Hana Kurabe Senbonzakura* (“A festa das mil cerejeiras de ontem e de hoje”), em que se apresentaram o ator de *kabuki* tradicional Shidō Nakamura e a *vocaloid* Hatsune Miku, um dos maiores ícones *pop* da atualidade no Japão. O espetáculo foi chamado *chōkabuki* (que significa, literalmente, “super *kabuki*”) e foi a grande atração do *Nico Nico Chōkaigi* (“Super Encontro da Nico Nico”, um *website* de compartilhamento de vídeos), um festival famoso para quem trabalha com a rede internacional de computadores e a cultura *pop*.

3. O ator e o público no *kabuki*

Um dos elementos essenciais da performance é a relação entre atores e espectadores, e no *kabuki* esta relação é fundamental. Os próprios teatros, inicialmente pequenos e com espaço para poucas pessoas, nos quais atores e público ficavam muito próximos, favoreceram esta relação, mas não apenas pelo seu tamanho, e sim por um componente que não existia em outras manifestações teatrais no Japão: o *hanamichi*, uma plataforma que liga o palco ao fundo do teatro, à direita do palco (à esquerda, da perspectiva do público assentado).⁹ Com o singelo significado literal de “caminho

9 Uma característica dos teatros tradicionais japoneses é a sua arquitetura determinada pelo gênero teatral ao qual pertence. Há, por exemplo, palcos de *bugaku* e *gagaku*; palcos de *nō* e *kyōgen*; palcos de *kabuki* e *bunraku*. (KAWATAKE, 2003, p. 29)

florido”, o *hanamichi* possui este nome porque ali os espectadores geralmente lançavam flores – ou presentes com elas – para os atores, em sinal de reconhecimento e agradecimento pela sua apresentação (KAWATAKE, 2003, p. 53; BRANDON; MALM; SHIVELY, 1979, p. 16). Embora pareça apenas um elemento de apoio ao palco, o *hanamichi* não é uma simples passagem, mas uma área chave da atuação. (KAWATAKE, 2003, p. 38).

O palco também é parte importante, embora hoje não sejam consideradas novidades a cortina para ocultar os atores na troca de figurino, nem os dispositivos de subida e descida, nem as apresentações com palco giratório, ou com cordas, nas quais um ator possa “voar” sobre os espectadores, como fez pela primeira vez Ichikawa Ennosuke no Kabuki-za em Tóquio no ano de 1970, por exemplo. Se pensarmos no uso de tecnologia avançada, mais recentemente, temos, por exemplo, uma apresentação feita em agosto de 2015, no lago artificial em frente ao luxuoso hotel e casino Bellagio, em Las Vegas, nos Estados Unidos, em que foi encenada a peça *Koi Tsukami* (“A captura da carpa”), com recursos ainda mais modernos, tais como o jogo de luzes e a projeção de animações na água. Não se deve perder de vista, contudo, o seguinte: no *kabuki*, o ator é o principal meio de expressão; os efeitos de palco mais aproveitados são justamente os que colocam melhor o ator em evidência (ERNST, 1974, p. 105).

Já foi comentada anteriormente a aproximação entre os atores de *kabuki* e a prostituição na era Tokugawa. De fato, em um mesmo distrito ficavam as casas de prostituição, as casas de chá, os restaurantes e os teatros (GORDON, 2009, p. 18). Os atores de *kabuki*, no seu início, eram vistos como párias, nivelados às prostitutas, mas exerciam sobre o seu público um grande fascínio (BRANDON; MALM; SHIVELY, 1979, p. 3-4). Lançavam moda, vendiam artigos, geralmente cosméticos e padrões de tecidos (Ibid., p. 42-43). Na época, os inúmeros exemplares de *ukiyo-e* retratando atores como personagens de peças tradicionais são apenas uma demonstração de sua popularidade. Outro exemplo do fascínio dos atores sobre o público é o fato de que, quando da morte de alguns atores da família Ichikawa Danjûrô, algumas pessoas se suicidaram (FRÉDÉRIC, 2008, p. 474). Os espectadores iam ao teatro para ver seus atores preferidos, e não necessariamente a peça; na transição do século XIX para o XX, quando o cinema chegou ao Japão, os primeiros atores vinham justamente do *kabuki* (SUZUKI, 1979, p. 57). Quanto à interação do público com os atores, dois exemplos são as tradicionais manifestações de apreço chamadas *homekotoba* (“palavra elogiosa”) e *kakegoe* (“grito entusiástico para animar alguém”), este último ainda em uso hoje em dia.¹⁰

10 O *homekotoba*, um discurso elogioso, podia interromper a peça – logo, se inoportuno, podia atrapalhar a apresentação; o *kakegoe* é o grito espontâneo dos espectadores, geralmente chamando o nome do ator, elogiando-o em comparação a seu pai ou a outro membro da família de reconhecido talento, mas sempre uma manifestação muito breve (BRANDON; MALM; SHIVELY, 1979, p. 20).

4. *Kabuki* hoje – para quem?

Apesar de seu apelo popular, o *kabuki*, como entretenimento, tem muita concorrência hoje. Os meios de comunicação de massa revolucionaram a cultura amplamente compreendida e obviamente o *kabuki* se insere nesta realidade. Talvez fosse oportuno trazer para este estudo o conceito de “indústria cultural” tal como desenvolvido por Adorno e Horkheimer, porém a sua elaboração leva em conta sobretudo a questão ideológica e as relações de poder, o que levaria a outra proposta de pesquisa.

Enfim, é comum ouvir que o *kabuki* continua sendo popular entre os mais velhos (MASON, 2004, p. 387), e que a geração jovem não parece lhe dar muita atenção, pois dirige seu olhar para animes, mangás, jogos, tecnologia, cosplay e outras formas de entretenimento. Se isto for verdade, que futuro terá, então, o assim reconhecido teatro clássico japonês? Para sobreviver, enfim, para poder ser desfrutado tanto pela audiência interna (nova geração de japoneses) quanto pela externa (público estrangeiro), o *kabuki* deve transformar-se, e isto já vem acontecendo. É com o objetivo de tentar compreender este fato que usamos a palavra “adaptabilidade”, referindo-nos a esta característica do gênero *kabuki*: a de se transformar para continuar a existir.

Sobre os termos “adaptar”, “adaptação”, “adaptador”, tomaremos como base o que diz Patrice Pavis em seu livro “O teatro no cruzamento de culturas”:

Por *adaptador* deve-se entender, igualmente, tanto o tradutor linguístico do texto ou seu ‘adaptador’, quanto o encenador, o cenógrafo, o ator, todos os que tenham uma função de mediação, ou seja, que adaptam, transformam, modificam, preparam, apropriam-se da cultura e do texto-fonte tendo em vista um público e uma cultura-alvo. [...] O adaptador se define em função de sua antecipação das reações do público (11), que é necessariamente etnocentrista visto que julga a outra cultura em função de suas próprias percepções. *Adaptar* é sempre, também, arranjar uma significação que não está evidente, facilitando-lhe sua recepção e compreensão, interferindo-lhe na mediação e na colocação em contato das culturas. O *adaptador* é capaz de perceber a diferença, e em primeiro lugar a diferença entre a sua (nossa) cultura e a cultura estrangeira, sem tentar hierarquizá-las ou reduzi-las uma a outra. (PAVIS, 2008, p. 186 – grifos do autor)

Pavis trata especificamente da relação cultura-fonte e cultura-alvo em contextos relativos a apresentações teatrais para um público estrangeiro. Embora daí se depreenda a alteridade de natureza nacional, tomamos a liberdade de experimentar esta análise também de maneira endógena, relacionando o *kabuki* ao público jovem japonês, que tem à sua disposição uma grande oferta de entretenimento. Talvez isto nos leve à questão das formas de perpetuação do Teatro de maneira ampla ou da identidade cultural japonesa, mas estes são debates a serem desenvolvidos à parte, dado o escopo e a limitação deste trabalho.

Patrice Pavis (2008, p. 3-5, 12-19) usa a imagem de uma ampulheta que tem vários filtros para ilustrar a análise e a apropriação de uma cultura-fonte feita por uma cultura-alvo. A ideia da ampulheta é bastante sugestiva, porque ela pode ser virada, pressupondo que as ações ativas e passivas possam ser invertidas em dado momento. Os elementos da ampulheta são:

1. A modelização sociológica e/ou artística – ao se buscar a compreensão do funcionamento simbólico de uma sociedade, é preciso, entre outras coisas, lançar os olhos sobre as suas manifestações artísticas, ou antes aos seus códigos artísticos.

2. A visão e o trabalho dos adaptadores – há um “relativismo de concepções do real e das culturas” em função da tentativa de comunicar uma cultura oriental à ocidental, por exemplo.

3. O trabalho preparatório dos atores e a escolha de uma forma teatral – o antes não se restringe aos ensaios ou à eleição de uma forma ou estilo, mas diz respeito à própria herança cultural e de vida que cada ator tem consigo.

4. A representação teatral da cultura – em se tratando de teatro e cultura, é preciso lembrar que “a encenação e a representação teatral são sempre uma tradução cênica (graças ao ator e a todos os elementos do espetáculo) de um conjunto cultural distinto (um texto, uma adaptação, um corpo)” (PAVIS, 2008, p. 15).

5. Os adaptadores da recepção – necessários à comunicação intercultural, a posição dos adaptadores é etnocentrista, mas indispensável para a relativização e a “tomada de consciência das diferenças”.

6. As legibilidades – são fundamentais as legibilidades ou, mais precisamente, os níveis de legibilidade (formal, ideológico, temático etc.) em que os espectadores ou receptores leem (ou, na verdade, compreendem) os fatos culturais presentes na encenação.

7. As seqüências dadas e antecipadas – o processo se concretiza no momento de “virar a ampulheta”, constatadas e previstas algumas reações dos espectadores. A recepção de uma cultura estrangeira pode abarcar muitas delas: compreender (em vários níveis) ou não, apreciar (de forma “estetizante ou exotizante”) ou não, emocionar-se ou não, confirmar uma ideia pré-adquirida a respeito da cultura estrangeira ou não.

Observando o modelo da ampulheta apresentado por Pavis, é possível o exercício de analisar uma apresentação de uma peça *kabuki* em um ambiente de *shows* à moda americana como a realizada em Las Vegas, junto às fontes do hotel e casino Bellagio, mencionada anteriormente. Vejamos: quanto à modelização sociológica e/ou artística, o *kabuki* é reconhecido, mesmo pelos estrangeiros, como um gênero representativo da cultura japonesa (ou seja, possui o *status* de “modelo”). Sobre a função dos adaptadores, ela se materializa nos esforços para tornar viável e digerível a apresentação (um *hanamichi* adaptado, cenários projetados nas fontes e até mesmo a criação de um aplicativo de jogo para ser utilizado durante a apresentação etc.). O preparo dos atores deve levar em consideração o novo local e público, que não são os mesmos aos quais já estão habituados. A representação teatral da cultura – o

meio da ampulheta – aponta, na verdade, o limite entre a cultura-fonte tal qual se mostra e o ponto da cultura-alvo que mais se aproxima, o momento em que ambos se tocam, e é nele que a representação se materializa de maneira mais completa. Os adaptadores da recepção, por sua vez, operam no mesmo esforço que os adaptadores já mencionados, mas sua perspectiva é a da cultura-alvo. As legibilidades são os planos de compreensão que inevitavelmente variam de receptor a receptor – alguns vão gostar da apresentação, enquanto outros, não; alguns vão a fundo no usufruir dela, comparando-a com outras já assistidas, com peças de outras culturas, com manifestações semelhantes, enquanto outros vão se prender ao máximo no aplicativo com o jogo de pesca e amar o espetáculo apenas por isso. Por fim, no momento de “virar a ampulheta”, estas reações dos espectadores são avaliadas e o teatro se consagra como meio (como mídia, e com a ajuda dela em sua concepção mais ampla) no cruzamento entre culturas.

Também parece possível fazer o mesmo exercício no contexto da apresentação de *chôkabuki* no evento de Internet e cultura pop da Nico Nico, embora lembrando que a participação de uma *vocaloid* na peça tem como público-alvo não apenas os estrangeiros, mas os japoneses que fazem de Hatsune Miku um ídolo, como eram e ainda são os aclamados atores de *kabuki* tradicional. Já está confirmada nova apresentação de *chôkabuki* para o ano de 2017, tamanho o sucesso que fez a primeira edição do evento. Se não um cruzamento entre cultura doméstica e estrangeira, trata-se de um cruzamento entre outras culturas: a de diferentes gerações. O público ao qual Hatsune Miku apela é predominantemente jovem, aficionado por tecnologia; o público do *kabuki* tradicional é composto em grande parte por pessoas de idade mais avançada, amantes das artes japonesas. O evento organizado pela empresa Nico Nico, unindo a tradição e a modernidade, acaba por alimentar a ambos – embora não se deva perder de vista que um projeto desta monta, no contexto em que se vê, é motivado primeiramente por interesses de mercado.

Os dois casos citados são exemplos de cruzamentos, de encontros. Sobre cruzamento, Pavis (2008, p. 6) diz o seguinte:

O *cruzamento* é tanto um entrecruzar de caminhos, quanto a hibridação de raças e tradições. Essa ambiguidade ajusta-se maravilhosamente para a descrição dos laços que existem entre as culturas: isso porque as mesmas se interpenetram, seja uma passando para o lado da outra, seja reproduzindo-se e reforçando-se graças à mestiçagem.

No que diz respeito a isto, um bom exemplo é o trabalho realizado por Kirk Nishikawa Dixon. Filho de Masako Nishikawa e William Keith Dixon, Kirk é um ator de *kabuki* mestiço, o que até algum tempo atrás ainda era um tabu para considerável número de japoneses. No entanto, sua atuação tanto no Japão quanto

nos Estados Unidos tem ajudado a divulgar o *kabuki* aos estrangeiros. Atuou no filme curto “The Lion”, premiado em 2014 no Mill Valley Film Festival, em que aborda justamente a questão da identidade híbrida de um ator dividido – ou multiplicado? – em duas culturas. O argumento do filme parte da dualidade do leão (ao mesmo tempo gracioso e forte, delicado e feroz) para a do mestiço, que é dois ao mesmo tempo, vindo a tornar-se na verdade um outro, o misto de ambos. Ainda como diz Pavis (2008, p. 9), “o ator pertence a uma determinada cultura, a partir da qual possui certezas e expectativas, técnicas e hábitos de interpretação, dos quais não pode mais prescindir.” Um ator como Kirk Nishikawa Dixon, ao transitar entre duas culturas, possui a sua própria, peculiar, que revela justamente o ser e estar em duas culturas diferentes. Sua atuação é a própria afluência de uma cultura estrangeira, por assim dizer, no teatro clássico japonês, de forma sutil e natural – mas, no mesmo instante, poderosa, como o leão.

5. Conclusão

Pensando-se a atuação de Kirk Nishikawa Dixon como uma espécie de “transgressão”, devemos lembrar que o *kabuki* iniciou-se, de certa forma, exatamente como uma. O banimento inicial das mulheres, depois o dos jovens, o *shinkabuki*, o *chôkabuki*, cada uma destas passagens configura-se uma espécie de transgressão. Em relação à proibição de mulheres, o ato do *bakufu* levou à criação dos *onnagata*, que são, em plenos séculos XVII e XVIII, um exemplo da “ideia pós-moderna de que a identidade de gênero não é fixada no corpo físico de uma pessoa, mas é o resultado mutável da performance” (GORDON, 2009, p. 40 – tradução nossa). Mais recentemente, há quem advogue, não sem oposição, a participação de mulheres (atuando inclusive em papéis masculinos, e não necessariamente extinguindo os *onnagata*) e o treinamento a atores que não pertencem a famílias tradicionais do *kabuki*.¹¹ Este treinamento, inclusive, já existe desde 1969 no Teatro Nacional do Japão, em Tóquio.

Assim como o leve toque de transgressão e a adaptabilidade, o fascínio que os atores de *kabuki* exercem sobre o público é uma das marcas que permanecem, apesar das mudanças ao longo dos tempos. Ator e público existem um em função do outro. Por quais sendas o *kabuki* caminhará, não se pode dizer, mas, a julgar pelo que tem sido a sua essência, mantida apesar das adaptações, sabe-se que, na sua reatualização constante, será tanto mais clássico quanto mais permanecer popular.

11 Um destes porta-vozes é o escritor e crítico Damian Flanagan, que contribui eventualmente com várias revistas e jornais japoneses tais como The Japan Times e Asahi Shimbun. Seu artigo “Let women and the world into kabuki and watch it flourish”, pode ser acessado no seguinte endereço: <<http://www.japantimes.co.jp/community/2015/11/11/voices/let-women-world-kabuki-watch-flourish/#.V23c67grK03>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

Referências Bibliográficas

- BRANDON, J.R.; MALM, W.P.; SHIVELY, D.H. **Studies in kabuki**: its acting, music, and historical context. Hawaii: University of Hawaii Press, 1979.
- ERNST, E. **The kabuki theater**. Hawaii: University of Hawaii Press, 1974.
- FRÉDÉRIC, L. **O Japão**: dicionário e civilização. Trad. Álvaro David Hwang (coord.). São Paulo: Globo, 2008.
- GORDON, A. **A modern history of Japan**: from Tokugawa times to the present. 2nd. ed. New York: Oxford University Press, 2009.
- INOURA, Yoshinobu; KAWATAKE, Toshio **The traditional theater of Japan**. Tóquio: Fundação Japão, 1981.
- KABUKI GLOSSARY. Disponível em: <<http://www.kabuki21.com/glossaire.php>>. Acesso em: 12 abr. 2016.
- KAWATAKE, Toshio. **Kabuki**: baroque fusion of the arts. Trad. Frank & Jean Connell Hoff. Tóquio: The International House of Japan; LTCB International Library, 2003.
- MASON, P. **History of Japanese Art**. 2. ed. Rev. Donald Dinwiddie. London: Laurence King Publishing Ltd., 2004.
- MORTON, W. S. **Japan**: its history and culture. 3rd. ed. New York: McGraw Hill, 1994.
- PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SATO, A. **Japón em Tokonoma** – su literatura: traducciones + lecturas. Buenos Aires: Artes Gráficas Negri, 2001.
- SUZUKI, E. **Literatura japonesa**: 712-1868. São Paulo: Editora do Escritor, 1979.
- THE LION**. Direção: Anthony Gilmore. ITP, 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/109096151>>