

O PERSONAGEM FEMININO NO NÔ E NO KABUKI*

Sakae Murakami Giroux**

Tradução: Nina Atuko Mabuchi***

RESUMO: A partir da análise de tratados e estudos, o artigo reconhece a ação inovadora de Zeami na evolução do *nô*, sobretudo no desempenho de personagens femininos. Num segundo momento, reflete sobre o desenvolvimento da mímica no *kabuki*, mostrando o lugar privilegiado que até hoje ocupam os atores que se dedicam à representação de papéis femininos.

UNITERMOS: Teatro japonês; *nô*; *kabuki*; Zeami; personagens/atores femininos.

O personagem feminino ocupa um lugar especial tanto no *nô* como no *kabuki* e questionar as razões de sua importância implica, de certa maneira, uma reflexão sobre o processo de evolução teatral que estas duas artes tiveram.

A concepção do personagem feminino do teatro *nô* aparece pela primeira vez no Livro II do tratado de Zeami intitulado *Fûshikaden (Da transmissão da flor da interpretação)*, composto de sete livros datados, para alguns, de 1400 a 1418¹.

Embora Zeami afirme no posfácio dos Livros III e V do mesmo trabalho que ele é simplesmente um guardião do saber que lhe havia sido transmitido por seu pai Kan-ami desde tenra idade e que, por sua vez, ele transmite a seus descendentes, é evidente que *Fûshikaden*, cuja redação foi iniciada praticamente vinte anos após a morte de Kan-ami, contém, além dos preceitos paternos, os ensinamentos extraídos da experiência própria daquele que o redigiu. Basta observar a única descrição do papel feminino para percebermos os primeiros germens da estética do *yûgen*, a

* Este artigo é o primeiro fruto de um estudo empreendido com o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

** Professora de Língua e Literatura Japonesa da FFLCH/USP.

*** Professora do Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP.

1. Livro II: 1400, Livro V: 1402 e Livro VII, 1418.

elegância sutil numa representação teatral, que Zeami sempre defendeu como essencial para o *nô*. É verdade, no entanto, que neste tratado, ao personagem feminino não é atribuída nenhuma posição privilegiada e ele é colocado no mesmo nível dos oito outros tipos² de mímica aí apresentados. Para compô-lo, o autor orienta seus discípulos na observação dos modelos presentes no mundo concreto. Quando isso não é possível, como no caso das esposas imperiais de quem um homem do povo dificilmente podia se aproximar, ele recomenda que se informe bem com os que conhecem seu comportamento e sua maneira de se vestir. A prioridade dada ao bom gosto, à elegância no vestir e às posturas ressalta nesta passagem, pois Zeami considera fundamental a aparência exterior, sobretudo para esse papel³.

A necessidade de enumerar vários tipos como personagens de base, assim como o elo com o concreto são provavelmente herdados das exigências da representação do *nô* de Kan-ami, considerado como bem mais dinâmico e realista do que, por exemplo, o *nô* de aparição (*mugen nô*) criado por Zeami e cujo personagem principal é sempre alguém que não pertence ao mundo dos vivos⁴. O *nô* de *Fûshikaden* foi concebido a fim de responder às exigências críticas dos habitantes da capital, mas também para satisfazer o gosto de um público mais simples⁵, que morava nas montanhas e nas províncias afastadas, onde as companhias de teatro da época de Kan-ami recolhiam uma grande parte de seus lucros.

Nos tratados posteriores a *Fûshikaden* vemos, no entanto, que se esboça certa evolução na concepção do personagem feminino de Zeami.

No *Shikadô* (*O livro do caminho que leva à flor*) de 1420, Zeami desenvolve, no primeiro capítulo, a teoria dos "dois elementos e três tipos" (*nikyoku santai*), que estabelecia a ordem de estudos dos exercícios do *nô*. De acordo com esta teoria, o ator deve, no início de seu aprendizado, concentrar-se nos exercícios de canto e dança e, só depois de ter assimilado esses dois elementos, começar os exercícios de mímica dos três tipos básicos, isto é, do velho, da mulher e do guerreiro. Todos os outros tipos enumerados no *Fûshikaden* são agora considerados tipos secundários que procedem dos três tipos fundamentais e que, por consequência, se manifestarão espontaneamente na arte do ator, se este assimilou corretamente, na ordem proposta, os exercícios do *nô*⁶.

2. Além da mulher (*onna*), são: o velho (*rôjin*), os papéis de rosto descoberto (*hita men*), o louco (*monoguru*), o monge (*hōshi*), o fantasma de guerreiro (*shura*), a divindade (*kami*), o demônio (*oni*) e os papéis de temas chineses (*karagoto*).

3. Ver "Fûshikaden", em *Zeami Zenchiku*, organizado por Omote A. e Kato S., p. 21.

4. Basta fazer um estudo comparativo entre as peças Sotoba-Komachi (*Komachi no stûpa*), considerada como obra de Kan-ami.

5. Zeami diz em seu tratado "Zeshi robujû igo sarugaku dangi" que o único ator que conseguiu a proeza de agradar a público de diferentes gostos foi seu pai Kan-ami (ver "Zeshi rokujû igo sarugaku dangi". *Zenchiku*, p. 264).

6. Ver "Shikadô", em *Zeami Zenchiku*, p. 112-3.

Para tornar clara esta explicação teórica, Zeami redige no ano seguinte o tratado *Ningyô (Figuras humanas)*, ilustrando-o com esboços que permitem visualizar de forma concreta as expressões corporais necessárias aos personagens estudados, para dar aos seus descendentes uma idéia clara dos estilos correspondentes a cada tipo básico. Pela primeira vez, o personagem feminino se distingue dos outros e surge como estilo fundamental do *nô*, pois, segundo Zeami, está na origem da estética do *yûgen* neste teatro. A mulher é o personagem que tem por substância o espírito que afasta toda manifestação de violência e está em perfeita adequação com a arte do *nô*. Só os atores que souberem interpretá-lo bem terão a felicidade de alcançar o *yûgen* e a realização suprema⁷.

É nestes dois tratados cuja paternidade Zeami assume inteiramente que verificamos exatamente o início do processo que levará o *nô* ao despojamento e interiorização da técnica: os nove tipos da época de Kan-ami são reduzidos a três e, no que se refere à composição do personagem feminino, considerado como expressão perfeita do teatro *nô*, pode-se concluir que o espírito é o seu componente mais importante.

Assim a mulher, além de suas qualidades inatas, é o personagem que corresponde de forma mais natural ao ideal estético de Zeami que deu sempre prioridade à sutileza e ao refinamento numa representação de *nô*. A esse respeito convém lembrar que, mesmo que o tratado *Fûshikaden* tenha esboçado os primeiros traços deste princípio estético, o *yûgen*, tal como é concebido aqui, está ainda próximo da *flor* (imagem que poderíamos traduzir como efeito teatral que se baseia no insólito e no interessante), enquanto que, nos tratados seguintes, é o espírito que se tomará uma verdadeira semente do *yûgen*.

Por um lado, para compreender o elitismo que vem se juntar à composição deste personagem da forma como nos apresenta o tratado *Sandô (Os três caminhos)* de 1423, é preciso voltar a um acontecimento que foi de grande importância para a evolução artística do *nô*. Quando Kan-ami, diretor da companhia *Yûzaki*, dançou *Okina* diante do *shôgun* Ashikaga Yoshimitsu por ocasião das cerimônias religiosas de Imagumano em Kyôto, abandonando a tradição que reservava a interpretação desse personagem ao decano da companhia, ele obteve, graças ao seu talento, o apoio incondicional do jovem senhor que rompia assim por sua vez com a tradição de seus predecessores, que sempre tinham dado preferência ao *dengaku*. Fortalecida com esse apoio, a companhia *Yûzaki* (denominada mais tarde *Kanze*) iria ocupar o primeiro lugar nas artes cênicas.

Zeami, que tinha na época doze anos⁸, viu abrir-se a ele um mundo diferente daquele que seu pai tinha conhecido, visto que ele podia ter acesso à cultura

7. Ver "Ningyô" em *Zeami Zenchiku*, p. 126.

8. A data do nascimento de Zeami é ainda hoje objeto de discussões entre os especialistas japoneses; sua idade por ocasião de seu primeiro encontro com Yoshimitsu continua incerta. Ver Sakae, Giroux. *Zeami et ses entretiens avec le nô*, p. 38-9.

aristocrática da época⁹. Esta experiência cultural se reflete nas idéias que ele desenvolve no seu tratado *Sandô*, onde reafirma que os personagens de seu teatro são os que se harmonizam com o canto e a dança. Ele aconselha os atores a se inspirarem nas mulheres de *Genji monogatari* (O dito do Genji) tais como Aoi, Yûgao ou Ukibune, senhoras da mais fina aristocracia, para compor seus personagens femininos¹⁰. Assim, a fonte de inspiração reivindicada por Zeami não reside mais nos contos e lendas, mas na literatura aristocrática mais refinada. E mesmo para os personagens masculinos, ele incita os dramaturgos a escolherem como personagens principais aqueles cujo estado de espírito combine com o canto e a dança e indica como heróis possíveis Hikaru Genji, Arihira no Narihira ou Ôtomo Kuronushi¹¹.

Assim, tudo parece indicar que, com o tempo, a estética do yûgen torna-se para Zeami uma urgente necessidade, pois ela faz parte da experiência de seu meio e é esse meio que constitui o receptáculo de suas peças, na maioria peças de aparição¹². O público de "olho não experiente" das montanhas longínquas e das províncias afastadas, citado em *Fûshikaden* como aquele que poderia levar uma companhia à consagração universal, vai perder seu lugar privilegiado nos tratados seguintes.

Em *Kakyô* (*O espelho da flor*), tratado datado de 1424, Zeami afirma que um ator de *nô* só poderá fazer evoluir sua arte se ele estiver de acordo com a crítica do público de "olho experiente" da capital e que nunca alcançará a fama se ele não souber recolher os aplausos dessa platéia¹³. E, finalmente, no *Zeshi rokujû igo sarugaru dangi*, (*Conversas sobre o sarugaru com Zeshi, após seus sessenta anos*) de 1430, onde ele considera a arte do *nô* como uma diversão divina, *kagura*¹⁴, Zeami rompe definitivamente com o *nô* de seu pai Kan-ami, herança da tradição de Yamato, cujo elemento principal era a mímica.

Por outro lado, a teoria da progressão *jo-ha-kyû* (abertura-desenvolvimento-*finale*) utilizada para estabelecer o programa de uma jornada de *nô*, é abordada pela primeira vez no livro III de *Fûshikaden*. Neste, Zeami aconselha os atores a escolherem para a abertura uma peça com um tema irrepreensível e que tenha palavras votivas; para o desenvolvimento, peças de qualidade que suscitem o interesse e para o *finale*, peças com movimentos vigorosos e rápidos¹⁵. Esta

9. Embora Ebina no Naamidabutsu et Sasaki Dôyô tivessem influenciado de uma certa forma a formação intelectual de Zeami criança, é sobretudo Nijô Yoshimoto, que o conheceu um ano depois de ter conhecido o shôgun, que o inicia na literatura.

10. Ver "Sandô", em *Zeami Zenchiku*, p. 137.

11. Idem, p. 134.

12. De todas as peças que Yokomichi Mario pôde estabelecer como sendo obra de Zeami, só *Shun-ei* é um *nô* da realidade (Ver Toita, *Nô. Kami to kojiki no geijutsu*, p. 196).

13. Ver "Kakyô", em *Zeami Zenchiku*, p. 99.

14. Ver "Zeshi rokujû igo sarugatu dangi", em *Zeami Zenchiku*, p. 260.

concepção de *jo-ha-kyû* é retomada no tratado *Kashû no uchi nukigaki* (*Um tratado da prática da flor*) de 1418, considerado como um esboço de *Kakyô* devido à semelhança de numerosas passagens. Na parte consagrada à teoria da progressão, retomada em sua quase totalidade em *Kakyô*, Zeami assinala que, no passado, um programa de *nô* era composto de quatro ou cinco peças das quais a mais importante do programa do dia era a terceira¹⁶.

Ora, desde a época Edo e até os nossos dias, uma convenção preconiza que entre as cinco peças que compõem geralmente o programa de um dia, a terceira deve ser uma peça com personagem feminino, geralmente uma peça de aparição¹⁷. Embora Zeami não tenha em nenhum momento indicado de modo explícito que uma peça de mulher deveria ser a terceira do programa, consideramos que os herdeiros interpretaram corretamente a importância do *yûgen* no teatro *nô*, dando ao personagem feminino um lugar de destaque.

Para o teatro *kabuki*, é o personagem feminino que dá o charme da representação, graças ao trabalho minucioso realizado pelos atores que se especializam única e exclusivamente na composição e interpretação de papéis femininos. Esta especialização não existe no *nô*, uma vez que os atores representam personagens masculinos e femininos, o que constitui o caminho da arte (*geldô*) do estilo feminino (*onnagata*¹⁸) do *kabuki*.

As considerações que faremos a seguir diferem da análise precedente devido à falta de materiais de mesmo tipo. Por exemplo, o *Yakusha hyôbanki* (*Registro de críticas sobre os atores*) é composto principalmente de apreciações que se limitam ao nível individual dos atores e o *Yakusha rongo* (*Considerações ou Palavras de atores*), primeiro tratado de qualidade sobre a arte do *kabuki*, que reúne as concepções formuladas pelos artistas da era Genroku (1688-1704), só foi publicada em 1776. No entanto, parece possível esclarecer as razões da origem e do sucesso do estilo feminino no *kabuki* quando estudamos o processo da evolução artística desse teatro.

A denominação *kabuki* aparece pela primeira vez sob a forma *kabuki otori* (dança de *kabuki*) no *Keichô Nikkenroku* (*Registro dos acontecimentos cotidianos da era Keichô*), diário de Funabashi Hidekata, nas anotações do 6º dia do 5º

15. Ver "Fûshikaden", em *Zeami Zenchiku*, p. 29.

16. Ver "Kashû no uchi nukigaki e Kakyô", em *Zeami Zenchiku*, p. 68-9 e 91.

17. A classificação das peças de uma jornada de *nô* apresenta-se assim: *ichibanmemono* (primeira peça) ou *waki nô* (peça de abertura) ou *kamimono* (peça de divindade), *nibanmemono* (segunda peça) ou *shuramono* (peça de guerreiro morto), *sambanmemono* (terceira peça) ou *kazuramono* (peça de mulher), *yobanmemono* (quarta peça) ou *zatumono* (peças diversas) e *gobanmemono* (quinta peça) ou *kirimono* (peça final) ou *onimono* (peça de demônio). Diz-se geralmente *shin nan nyô kyô ki* (divindade, homem, mulher, louco, demônio).

18. Se o *geldô*, uma das particularidades das artes tradicionais do Japão, é o caminho que visa a criação ou a recriação de um valor cultural, utilizando o corpo, pode-se dizer que o processo de criação do *onnagata* é um de seus melhores exemplos.

mês do ano 8 da era Keichô (1603). É, no estado atual dos conhecimentos, o documento mais antigo que faz referência a esta manifestação artística.

É interessante observar, quando estudamos o *kabuki otori*, sua antiga relação com as “danças de mocinhas” (*yayako otori*) realizadas por meninas bem novas, que eram apresentadas freqüentemente na região de Kyôto, Nara e redondezas e que, por volta do fim do século XVI, tinham já alcançado um certo nível artístico. Um documento do mosteiro Kôfuku-ji de Nara, o *Tamon-in-nikki* (*Diário de Tamon-in*) relata-nos o sucesso das dançarinas de *yayako otori* originárias da província de Kaga, por ocasião de sua representação diante do oratório do santuário de Kasuga em 1582, com a presença de um grande público. O programa se compunha de canções com acompanhamento musical e as dançarinas executavam juntas as mesmas figuras.

Do fim do século XVI ao começo do século XVIII, estas *yayako otori* começaram a se transformar para se adaptarem ao gosto da rica classe burguesa emergente. Os grupos teatrais abandonavam suas aldeias e migravam para os grandes centros a fim de se juntarem aos de outras artes cênicas como o *onna sarugaku* (*sarugaku* de mulheres) ou o *onna kyokumai* (danças de mulheres), que existiam já desde o fim do século XVI. É deste encontro que nasceu o *kabuki*.

Assim, quando a dançarina Izumo no Okuni apareceu no mundo do espetáculo com sua companhia de *onna kabuki* (*kabuki* de mulheres), ela encontrou um terreno já preparado pelas interações das diferentes artes do espetáculo, propício ao desenvolvimento e ao sucesso de sua arte baseada essencialmente no *kabuki otori*. E, por sua vez, o sucesso da dança de *kabuki* iria propiciar o aparecimento de diversas companhias de *onna kabuki*, que se estabeleceram principalmente em zonas de economia próspera como as cidades portuárias, mineiras ou construídas ao redor dos castelos¹⁹.

Se tomarmos como exemplo o Okuni *kabuki*, podemos dizer que a estrutura da representação destes “*kabuki* de mulheres” não era muito diferente da representação das “danças de mocinhas”. Tratava-se de uma sucessão de canções, dançadas em grupo ao som de flautas e tambores com mímicas simples que funcionavam como interlúdio entre as figuras.

Sabe-se, por outro lado, que os atores da tradição do *kyôgen* que não pertenciam às quatro escolas oficiais de *nô* – Konparu, Kangô, Hôshô e Kanze – participavam já dos espetáculos das companhias de *onna kabuki*; e eles contribuíram para seu desenvolvimento com suas danças orquestradas (*mai kyôgen*) e seu conhecimento da arte da mímica. Ôkura Toraakira, chefe da escola de *kyôgen* Ôkura, ligada à escola de *nô* Konparu, redigiu, no seu tratado *Waranbegusa* (*Passatempo para uma criança*), violentas críticas contra os atores de *kyôgen* que

19. Entre essas companhias podemos citar, além do grupo de Okuni *kabuki*, Uneme *kabuki*, Sadojima *kabuki*, Murayama Sakon no *kabuki*...

se dirigiam ao *kabuki*, considerando-os como à margem do caminho de sua arte, pois eles transgrediam os princípios da tradição estética do *yûgen*, interpretando de modo exagerado os papéis, fazendo contorções e caretas²⁰.

Chaya no okaka (A dona da casa de chá) era uma das peças de mímica de sucesso de *onna kabuki* de que participava um ator de *kyôgen*. Nesta representação, um artista de *kabuki* ia a uma casa de chá e dançava com a dona, no estilo *kabuki otori*, ao som de diversas canções em voga na época. O papel do artista era interpretado pela vedeta mais famosa da companhia travestida em homem e o papel da dona, por um ator de *kyôgen* fantasiado de mulher.

Podemos concluir que a companhia de *onna kabuki* era constituída de homens e mulheres e que as inversões de papel no palco, características desta arte segundo Hayashi Razan²¹, tinham certamente como objetivo reforçar o caráter cômico do espetáculo. Desta forma, os papéis de estilo feminino representados pelos atores de *kyôgen* eram ainda, nesse estágio de desenvolvimento do *kabuki*, papéis cômicos secundários, destinados a valorizar as qualidades estéticas da atriz principal.

A iconografia relativa a esta peça revela na expressão corporal dos personagens a sensualidade desse encontro. E justamente esses elementos eróticos, sempre presentes nos espetáculos de *onna kabuki*, constituíam sua grande atração²². Era de notoriedade pública que a famosa Okuni, cuja origem permanece envolta em mistério, dirigia um grupo de artistas de condição de vida precária e que, além do canto e dança, exerciam a mais velha profissão do mundo.

A reação do governo militar, preocupado com o número cada vez maior de guerreiros que freqüentavam o *kabuki*, interveio em 1629, sob a forma de um decreto, proibindo toda atividade aos grupos teatrais femininos²³, sem distinção de gênero²⁴. Em 1630, essa proibição se estendia a toda atividade mista com o objetivo de banir, de uma vez por todas, do mundo do espetáculo as atrizes que tinham encontrado refúgio em outros grupos masculinos.

O público, privado das danças de *onna kabuki*, procura então um prazer similar nas representações de *wakashû kabuki* (*kabuki* de jovens) que já havia se desenvolvido na época do florescimento do *onna kabuki*, com outros nomes, como *warabe otoko kabuki* (*kabuki* dos homens-crianças) ou *warabe kabuki* (*kabuki* de crianças). É verdade que o efeito buscado por essas representações não era muito

20. Ver Ôkura Toraakira, "Waranbegusa", em *Yôkyoku kyôgen kokugo kokubun kenkyû taisei*, cap. 48.

21. Na sua obra intitulada *Razan bunshû* (Coletânea de obras de Razan), Hayashi Razan, com a idade de mais ou menos vinte anos, relata essa característica que ele tinha observado no *onna kabuki*.

22. O nome *kabuki* tem sua raiz no verbo.

23. Existia já em 1589 um balro de prazeres em Nijô Banri em Kyôto, com autorização oficial de Toyotomi Hideyoshi concedida a Hara Saburô Saemon. Este balro foi transferido, em 1602, para Rokujô Yanagimachi. A preocupação do governo não era simplesmente de ordem moral: era também estratégica pois era difícil controlar as atrizes de *kabuki* que gozavam de certa liberdade de circulação, pelo menos mais do que as mulheres confinadas no balro de prazeres.

24. As representações de *onna jôruri* (*jôruri* de mulheres) foram também proibidas nesta ocasião.

diferente na sua essência daquele das *onna kabuki*, tendo sempre o erotismo como seu principal ingrediente.

Apesar dessa semelhança de objetivos, pode-se perfeitamente distinguir certas características próprias aos espetáculos de *wakashû kabuki*: a mímica utilizada pelos atores principais da companhia era tratada nitidamente com maior cuidado e sentia-se, sobretudo na dança, uma forte influência do *kyôgen*.

Ora, essas danças de *kyôgen* tinham como particularidade o fato de serem geralmente executadas em solo²⁵ e iriam contribuir de modo decisivo no desabrochar da arte individual dos atores de *wakashû kabuki*. Era uma inovação, pois, como já vimos anteriormente, na época dos *yayako otori* e *onna kabuki* as figuras de danças eram executadas em grupo. Além disso, como a mímica se apurou e tornou-se mais complexa, o *wakashû kabuki* teve todo interesse em propor peças de conteúdo melhor elaborado do que o das peças de *onna kabuki*.

No que diz respeito mais especificamente ao personagem feminino nas representações de *wakashû kabuki*, pode-se dizer com certeza que era mais próximo de seu modelo real, pois representado por jovens de pouca idade, com traços sexuais ainda não bem definidos, mas já bem experientes na arte da mímica. Na maior parte das vezes o *tayû*²⁶, ator principal da companhia, interpretava o personagem feminino e essa "mulher" devia provocar o delírio dos espectadores. Além disso, a aparência dos atores que compunham uma companhia de *wakashû* e a semelhança de objetivos com o *onna kabuki* facilitavam a participação clandestina das atrizes expulsas do meio teatral. Os atores de *wakashû* beneficiavam-se assim no próprio seio de sua companhia da presença de modelos femininos.

Por outro lado, a agilidade desses atores possibilitou a introdução de técnicas acrobáticas que foram melhorando ao longo do processo de desenvolvimento do *kabuki* e constituíram, mais tarde, o charme do estilo feminino das peças de fantasmas.

Entretanto, embora seus nomes figurassem nos programas de representações de *wakashû kabuki* como intérpretes de papéis femininos, como exigia a censura governamental, que procurava impedir a participação das mulheres nessas atividades, nenhum desses atores tinha ainda conseguido exclusiva consagração. De fato, o conteúdo das peças era ainda relativamente simples e as características físicas dos atores lhes permitiam representar diferentes tipos de personagens.

Em 1652 as companhias de *wakashû kabuki* foram por sua vez interditadas, pelo mesmo motivo que as do *onna kabuki*. Mas, no ano seguinte, o governo

25. Gunji Masakatsu pensa que podiam existir dentro das companhias de *wakashû kabuki* companhias especializadas em *kyôgen*, tão forte era sua presença no *kabuki* da época. (Ver *Geinôshi kenkyûkai, Kabuki no Nihon koten geinô* 8, p. 23-5).

26. *Tayû* era um título honorífico outorgado já na época de Kan-ami aos atores de *nô* de talento por instituições externas às companhias teatrais. Esse termo poderia ser traduzido por "mestre".

anulava essa decisão e permitia a retomada das atividades desses teatros sob duas condições: os atores deveriam raspar sua franja de cabelos e o conteúdo das peças deveria ser modificado.

Ora, raspar a franja significava ter uma aparência viril (o que tomava mais difícil a participação das mulheres) e modificar o conteúdo implicava para essa arte melhorar a mímica.

Para se sair bem, era pois preciso que a mímica se desenvolvesse ao ponto de poder substituir os efeitos do *kabuki otori* que constituíam até então a atração maior desses espetáculos. É assim que as danças especiais como *Sakuragawa otori* (dança de Sakuragawa), *Tayû otori* (dança do Mestre), *Kakko otori* (dança do tamborim) etc., começaram a preencher a função de interlúdio entre esses dois pedaços de mímicas, invertendo assim os valores do tempo de *onna kabuki*.

O novo gênero que acabava de se constituir recebeu o nome de *yarô kabuki* (*kabuki* dos homens viris) e os protagonistas desta evolução foram sem dúvida alguma esses atores de *kyôgen* desprezados e rejeitados pelas escolas oficiais. Sem a sua ajuda, nunca o *kabuki* poderia ter se adaptado em tão pouco espaço de tempo à exigência do governo, sobretudo quanto à modificação do conteúdo. É assim que peças de *kyôgen* já existentes vieram se juntar ao repertório do *yarô kabuki* – principalmente naquelas que se baseavam na dança e no canto – enquanto outras peças, que correspondiam melhor à nova realidade, eram compostas sob a mesma direção de atores formados na tradição do *kyôgen*²⁷.

De um lado, instalou-se, em 1664, uma cortina entre o palco e o público e, embora não se possa estabelecer com firmeza uma relação de causa e efeito com o aparecimento por essa época do *tsuzuki kyôgen* (*kyôgen* em cadeia²⁸), composição que corresponderia mais ou menos a uma peça em vários atos, este fato constituía pelo menos um incentivo para desenvolver esse tipo de estrutura. Esta facilitava na verdade a representação de um conteúdo mais complexo do que nas épocas anteriores e conseqüentemente propiciou ainda mais o estudo de mímicas de diferentes tipos de personagens como *oyajigata* (estilo do patrão), *teki yaku* (papel de inimigo²⁹), *kakagata* (estilo da mulher idosa) etc. O desaparecimento da barreira

27. Konishi observa no seu estudo sobre *kabuki* do período de 1658 a 1680 que entre vinte e seis peças de *kyôgen* representadas por seus atores, e cujos títulos se repetiam sessenta e cinco vezes no *Matsudaira Yamatogami nikki* (*Registro diário de Matsudaira Yamatogami*) quinze davam preponderância ao canto e à dança. Além disso, sempre segundo Konishi, esse documento relata o grande sucesso de bilheteria obtido pelos *Shimagahara kyôgen* especialmente compostos para o *yarô kabuki*. Suas representações foram realizadas por volta de 1655. Ver Konishi, *Nihon bungeishi* IV, p. 428-30.

28. Urayama e Matsuzaki acham que não se pode ligar de maneira categórica a utilização da cortina do palco com o aparecimento dos *tsuzuki kyôgen*, pois não existe nenhuma prova escrita e, por outro lado, as cenas poderiam perfeitamente ser separadas por entreatos (Ver Urayama e Matsuzaki, *Kabuki kyakubonshû jô* em *Nihon koten bungaku taikei* 53, p. 4). Além disso, por oposição aos *tsuzuki kyôgen*, as peças de um único ato foram denominadas *wakare kyôgen* (*kyôgen* destacado).

29. Este estilo é característico da evolução que tem então a arte do *kabuki*, pois ele simboliza um antagonismo

de idade que impunha o *wakashû kabuki* a seus participantes possibilitou sem dúvida alguma a diversificação dos papéis nas representações de *yarô kabuki*, dando aos atores a possibilidade de se lançarem na composição de personagens de acordo com suas qualidades físicas.

Ao contrário, o estilo feminino (*onnagata*), tal como o concebe o *kabuki*, isto é, a mulher com a imagem da realidade, exige dos atores a negação de seu próprio corpo para que eles se transformem em uma verdadeira mulher³⁰. É, pois, nesse estágio do desenvolvimento do teatro *kabuki* que iria nascer a arte do estilo feminino em que os atores deviam se esforçar para concretizar essa metamorfose³¹. Yoshizawa Ayame (1673-1729), um dos atores mais brilhantes desse estilo feminino que viveu na época do renascimento do *kabuki*, relata o esforço interminável exigido por esta arte num excelente ensaio intitulado *Ayamegusa* (*Às palavras de Ayame*³²), organizado por Fukuda Yagoshirô e que faz parte do tratado *Yakusha rongo* anteriormente citado. Zeami já exaltava em *Fûshikaden* esse método de trabalho do ator baseado em exercícios contínuos que ele resumia na fórmula: "a flor está numa disposição do espírito; a semente deve ser sua profissão"³³.

Assim, depois de ter encontrado seu caminho, o *kabuki* ia se desenvolver prosseguindo sua busca pela excelência na mímica. Por volta de 1699, os papéis se repartiam em oito tipos: *kachi yaku* (papel "de pé"³⁴), *kataki yaku* (papel de traidor), *dôkegata* (estilo do bufão), *oyajigata* (estilo do patrão), *waka onnagata* (estilo da mulher jovem), *wakashûgata* (estilo do homem jovem), *kashagata* (estilo da mulher idosa) e *koyaku* (papel da criança). Em seguida, esses tipos iriam ser detalhados e subdivididos: *kataki yaku*, por exemplo, deu *Jitsuaku* (verdadeiro traidor), *iroaku* (traidor encantador) etc³⁵. No entanto, apesar desse grande número de papéis, o estilo feminino, *onnagata*, conserva ainda hoje um lugar privilegiado e o ator que a

susceptível de surgir somente nas peças de estrutura mais complexa do que a de *onna kabuki* ou *wakashû kabuki*, cujas representações nada mais eram do que uma seqüência de canções dançadas, sem nenhuma relação entre elas.

30. Diferentemente do teatro *nô* e do *kyôgen*, em que os atores conservavam sua voz masculina e as vestimentas dos personagens eram concebidas de modo a neutralizar a forma do corpo.
31. Segundo Kondô, a mais antiga relação do termo *onnagata* para designar um papel teatral é do 3º dia do 4º mês do ano 4 da era Meireki (1658) que figura no *Matsudaira Yamatogami nikki* (ver Kondô, "Onnagata no shutsugen" em *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, p. 102-3).
32. Ver Gunji M., "Yakusha rongo" em *Kabuki jûhachiban shû*, p. 317-26.
33. Ver Omote A. e Katô S., "Fûshikaden" em *Zeami Zenchiku*, p. 37.
34. Indica um homem bom.
35. É interessante observar que, para a composição dos personagens, o *kabuki* seguiu um caminho oposto ao do *nô*. Como já vimos, os nove tipos de personagens do *nô* que Zeami enunciava em *Fûshikaden* se concentraram em três tipos fundamentais nos tratados posteriores, indicando claramente a tendência dessa arte para buscar a essência dos tipos representados. Por outro lado, assistimos para o *kabuki* a um esforço de engajamento num movimento de exteriorização da psicologia dos personagens por um conjunto de sinais visuais, e é dessa concepção que surgiu a necessidade de um grande número de tipos de personagens para suas representações.

ele se dedica é considerado a vedete da companhia. Reminiscências, talvez, das vedetes do *kabuki* da época de Okuni que representavam, elas, papéis masculinos, colocando mais ainda em evidência a sua feminilidade.

Referências Bibliográficas

- GIROUX, Sakae. *Zéami et ses entretiens sur le nô*. POF, 1991. 334p. (Bibliothèque Japonaise).
- GUNJI, Masakatsu. "Yakusha rongo" (Propos d'acteurs) dans *Kabuki jûhachibanshû* (Recueil de dix-huit pièces de *kabuki*). Tôkyô, Iwanami shoten, 1965. p. 293-383 e 422-34. (Nihon koten bungaku taikai, 98).
- HATTORI, Yukio. *Kabuki no kîwâdo* (Les mots-clefs du *kabuki*). Tôkyô, Iwanami shoten, 1989. 224p. (Iwanami Shinsho, 84).
- IMAO, Tetsuya. "Kabuki no bi to rekishi" (L'histoire et l'esthétique du *kabuki*) dans *Kabuki*. Tôkyô, Gakugei shorin, 1970. p. 6-36. (Dentô to Gendai, 4).
- KONDÔ, Tamao. "Onnagata no shutsugen" (L'apparition du style féminin) dans *Kokubungaku kaishaku to kanshô* (Littérature japonaise, interprétation et appréciation). Tôkyô, Shibundô, mai./1989. p. 101-4.
- KONISHI, Jin.ichi. *Nihon bungeishi IV* (Histoire de la littérature et des arts du Japon IV). 3.ed. Tôkyô, Kôdansha, 1990. 589p.
- KOSAI, Tsutomu. *Zeami shinkô* (Nouvelles réflexions sur Zeami). 4.ed. Tôkyô, Wanya shoten, 1972. 345p.
- _____. *Zoku Zeami shinkô* (Nouvelles réflexions sur Zeami (suite)). Tôkyô, Wanya shoten, 1970. 430p.
- OMOTE, Akira. *Nôgakushi shinkô-ichi* (Nouvelles réflexions sur l'histoire du nô [1]). Tôkyô, Wanya shoten, 1979. 572p.
- _____. et KATÔ, Shûichi. "Zeami" dans *Zeami. Zenchiku*. Tôkyô, Iwanami shoten, 1974. p. 11-314 et 427-505. (Nihon shisô taikai, 24).
- ÔKURA, Toraakira. "Waranbegusa" (Passe-temps pour un enfant) dans *Yôkyoku kyôgenkokugo kokubun kenkyû taisei* (Compilation des recherches sur la langue et la littérature japonaises-Kyôgen). Tôkyô, Sanseidô, 1965. p. 520-86.
- TOIDA, Michizô. *Nô. Kami to tojiki no geijutsu* (Le nô. Art des dieux et des mendiants). 2.ed. Tôkyô, Serika shobô, 1973. 317p.
- TORIGOE, Bunzô. *Genroku kabuki* (Le *kabuki* de l'ère Genroku). Tôkyô, Hachiki shoten, 1991. 478p.
- URAYAMA, Masao et MATSUZAKI, Hitoshi. *Kabuki kyakubonshû jô* (Compilation des pièces de *kabuki*, tome 1). Tôkyô, Iwanami shoten, 1960. 464p. (Nihon koten bungaku taikai, 53).

THE FEMALE CHARACTERS IN *NÓ* AND *KABUKI*

ABSTRACT: As a result of a thorough analysis of works dealing with the subject, the author acknowledges the innovating influence of Zeami in the development of *nó*, mainly in the performance of female characters. The essay is also concerned with the development of the art of miming in *kabuki*, showing the important place occupied by players who have dedicated themselves to feminine roles.

KEYWORDS: Japanese theater; *nó*; *kabuki*; feminine roles.