

TEATRO TRADICIONAL JAPONÊS

Darci Kusano

Darci Kusano é live-docente em artes cênicas pela Universidade de São Paulo. Autora de *Yukio Mishima: o homem de teatro e de cinema* (Perspectiva). Foi bolsista da Fundação Japão na Universidade Rikkyo em Tokyo (2010-2011).

RESUMO: As quatro grandes expressões cênicas do **Teatro Tradicional Japonês** são o **nô** e o **kyôguen**, conhecidos no seu conjunto como nôgaku, e os teatros populares **bunraku** e **kabuki**. Enquanto o teatro de máscaras nô e a comédia de costumes kyôguen floresceram no período Muromachi (1333-1573), na era medieval nipônica, o teatro de bonecos bunraku e o kabuki, composto unicamente de homens adultos, se desenvolveram simultaneamente no período Edo (1603-1867), a era feudal Tokugawa, com as características peculiares a cada época, que aparecem nas suas respectivas peças.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro tradicional japonês, Kyôguen, Nô, Bunraku, Kabuki.

Índice

KYÔGUEN, A ORIGEM DO RISO NO TEATRO JAPONÊS	Página 02
NÔ, TEATRO DAS ESSÊNCIAS	Página 05
BUNRAKU E KABUKI, ARTES IRMÃS	Página 09
KABUKI, TEATRO DAS SENSações	Página 12

KYÔGUEN,

A ORIGEM DO RISO NO TEATRO JAPONÊS



Imagem: KYOGEN - Teatro Tradicional Cômico do Japão em São Paulo.

A história do *kyôgen* desenvolve-se em íntima relação com o *nô*, tragédia clássica, surgindo no século 14 durante o Período Muromachi (1333-1573). Se para o *nô* o mundo é uma tragédia, para o *kyôgen* é uma comédia. Em vários *nô*, os papéis de criado, aldeão e lavrador são interpretados por atores de *kyôgen*. Nas peças *nô* compostas de duas partes, o comediante de *kyôgen* surge no intervalo para explanar o desenrolar do drama. Todavia no *kyôgen* todos os papéis são desempenhados por artistas de *kyôgen*.

Na origem, o *kyôgen* foi considerado um gênero menor, subordinado ao *nô* e seus atores eram tidos como inferiores aos altivos atores de *nô*. Outrora vigorava este preconceito, como se a arte de fazer rir fosse mais fácil e menos nobre do que a de fazer chorar.

O *kyôgen* nasce como um teatro de costumes, reflexo do cotidiano do povo japonês. E exatamente como hoje os intervalos comerciais são inseridos nas novelas televisivas, os *kyôgen*, intermédios cômicos de 15 a 40 minutos, eram intercalados aos *nô*, de uma a duas horas, no mesmo palco de *nô*, para quebrar a atmosfera trágica, pois ninguém aguentava tamanha dramaticidade.

Assim como os atores da *commedia dell'arte*, os artistas de *kyôgen* eram profissio-

nais e pertenciam a uma das Escolas: Ôkura, Sagui e Izumi. As Escolas de *kyôgen* competiam na criação de peças e na atuação e, como as trupes de *commedia dell'arte* e as Escolas de *nô*, funcionavam como verdadeiras famílias teatrais, transmitindo suas tradições de geração a geração.

O teatro popular e burlesco *kyôgen* atinge a perfeição no século 16.

Porém, ao passar para a corte, perdeu a sua energia vigorosa, caótica e destrutiva, uma das características fundamentais do riso. O processo de refinamento completa-se no Período Edo (1603-1867), quando o xogunato Tokugawa nomeia o *nô* e o *kyôgen* propriedades oficiais da classe militar, rivalizando com a Corte Imperial e sua arte do *gagaku*. Portanto, durante quase três séculos, o *nô* e o *kyôgen* floresceram como artes cerimoniais da classe samuraica.

Nos seus primórdios, tanto o *kyôguen* como a *commedia dell'arte* eram teatros improvisados, onde os atores foram os próprios autores, e só mais tarde vão basear-se em textos. Guenne, um monge zenbudista do monte Hiei em Kyoto, é tido como o primeiro autor de *kyôguen*. Mas como não existem evidências sólidas, as peças tradicionais de *kyôguen* são consideradas todas anônimas.

Os atores de *nô* e *kyôguen* se especializavam, seja como atores de *nô* ou de *kyôguen*, jamais de ambos e transmitiam hereditariamente suas tradições. O papel primordial no *kyôguen* é interpretado pelo *shite* (como no *nô*, aquele que age) e o secundário pelo *ado* (no *nô* é *waki*, parceiro). Os demais coadjuvantes são igualmente denominados *ado* e se vários, *tachishu*.

Como no *nô* e no *kabuki*, o ator de *kyôguen*, tradicionalmente do sexo masculino, segue um treinamento de acordo com a sua evolução etária. Inicia com canto e dança e debuta entre 3 a 5 anos na peça *O macaco e a aljava* ou em *A be ce (Iroha)*. Adolescente, interpreta *O conto de Nasu no Yoichi* e representa Sambasô, que faz parte do *nô Okina*. O rito de passagem para o artista adulto se dá aos vinte anos, quando atua em *A captura da raposa*. Porém, só aos 60 anos, com pleno domínio das técnicas interpretativas e perfeito conhecimento de si mesmo, se tornará um comediante completo, capaz de fazer desabrochar a “flor verdadeira”, nos dizeres de Zeami (1363-1443), consolidador e grande teórico de *nô*.

Em geral, a atuação no *kyôguen* é altamente estilizada nos movimentos e na elocução e é apreciada pela sua ênfase na mímica. E ao contrário do suntuoso vestuário de *nô*, o de *kyôguen* é um reflexo das vestes habituais do povo, com abundância de xadrez grande e listas largas. Expressando-se em linguagem coloquial, o *kyôguen* incorpora aspectos sonoros e onomatopaicos bastante realistas. Dão gargalhadas sonoras e, como diz o seu próprio nome, “loucas palavras”, com seus trocadilhos, paródias, repetições, piadas, exageros e palavras de duplo sentido, o *kyôguen* provoca o riso pelo humor dos seus diálogos.

Os personagens de *kyôguen* são figuras estereotipadas e podem ser considerados tipos fixos: o patrão (*daimyô*), os criados (Tarôkaja e Jirôkaja), o casal de marido e mulher, os aleijados, os ladrões e os seres sobrenaturais. Os demais são apenas denominados genro, mulher, etc.

Diferentemente dos *boy-actors* do teatro shakespeariano e dos *onnagata* de *kabuki*, que imitam estilizadamente a voz de uma mulher, os atores de *kyôguen* em papéis femininos se expressam com a sua voz masculina natural, o que aumenta ainda mais a teatralidade cômica.

Com a revalorização da cultura popular no século 20, houve a redescoberta do *kyôguen* e da *commedia dell'arte*. No Japão, após a Era Meiji (1867-1912), houve a criação de aproximadamente 60 *kyôguen*, de paródias de *nô* ao teatro folclórico de Junji Kinoshita (*A estória de Hikoichi*) e adaptações de Shakespeare (*A megera domada*). A enfermeira do *nô* moderno *A dama Aoi* de Yukio Mishima é uma personagem *kyôguen*. Mishima também criou o *kyôguen* moderno *Busu*, ambientado em Nova York. Entretanto, só a partir de 1955, o *kyôguen* se torna uma arte independente do *nô*, passando a ser considerado a origem do riso no teatro japonês.

Referências bibliográficas

INOURA, Yoshinobu e Toshio Kawatake – *The traditional theater of Japan*. Nova York: Weatherhill, 1981

GIROUX, Sakae – *Kyôgen – o teatro cômico do Japão*. São Paulo: Massao Ohno Editor e Aliança Cultural Brasil-Japão, 1989

KUSANO, Darci – “Kyôguen e commedia dell’arte” em *Poéticas teatrais: Territórios de passagem*. Org.s Milton de Andrade e Valmor Nini Beltrame. Florianópolis: Design Editora/FAPESC, 2008

VTs

Kyôguen 1 - A essência do riso (Kyogen 1 – Warai no honshitsu) em Noh kyogen kansho nyumon 5. Tokyo: NHK, 1990

Kyôguen 2 – Mulheres ruidosas (Kyogen 2 – Wawashii onna) em Noh kyogen kansho nyumon 6. Tokyo: NHK

A final “Fox” – Nomura Mansaku. Tokyo: NHK

NÔ, TEATRO DAS ESSÊNCIAS



Imagem: Takigi Noh. ©JNTO

A Idade Média no Japão vai desde o xogunato Kamakura (1192-1332) até a queda do xogunato Muromachi (1333-1573). Tanto no Ocidente como no Oriente, os grandes trabalhos culturais medievais são marcados pela religiosidade. Houve uma sublimação do drama religioso e o objetivo do teatro era ensinar o caminho da salvação da alma.

O primeiro patrono xogunal do budismo e das artes no Japão foi o xogum Yoshimitsu Ashikaga (1358-1408), um estadista esteta que fomentou o zen, construiu o Templo do Pavilhão Dourado em Kyoto e promoveu o desenvolvimento do nô e dos bonecos mecânicos. Em 1374, ao ver uma apresentação de Kan'ami (1333-1384) e seu filho Zeami (1363-1443) em Kyoto, imediatamente os toma sob sua proteção, dando-lhes total apoio artístico e financeiro por 34 anos. Ocorre então, uma profunda revolução qualitativa na arte de Kan'ami e Zeami, os criadores do nô, transformando-se no elegante, culto e refinado teatro nô.

As companhias teatrais (za) da época eram sempre ligadas a um grande templo ou santuário. Na província de Yamato, atual Nara, havia quatro grandes escolas de nô no século 14. A Kanze-za, à qual pertenciam Kan'ami e Zeami, servia ao Santuário Kasuga; as escolas Hôshô, Kongo e Komparu eram associadas ao Templo Kôfukuji; já a escola Kita, de estilo marcial, foi fundada em 1618.

O palco de nô, feito de cipreste japonês, é um poema arquitetural, conciso e austero. Possui uma passarela e, como no teatro shakespeariano, o palco avança em direção à plateia, que o envolve e assiste o espetáculo em atitude solene.

Já a orquestra de nô (*hayashi*) é formada de quatro instrumentos musicais: tamboril pequeno (*kotsuzumi*), de som grave, que contrasta com o tamboril grande (*otsuzumi* ou *okawa*), de som agudo e quase metálico, uma flauta de bambu (*nôkan*) e um tambor de baquetas (*taiko*). E o coro (*jiuta*) é composto de seis a dez elementos.

O nô é conhecido como teatro de máscaras, uma vez que normalmente usadas pelo *shite* (protagonista) e seu acompanhante, que são espíritos, enquanto o *waki* (coadjuvante) e seu acompanhante bem como o ator de *kyôguen*, por serem pessoas vivas, nunca as usam; ou teatro das essências, pois o nô procura expressar o máximo com o mínimo de movimentos. O escritor Yukio Mishima radicaliza e considera o nô uma arte necrófila, um teatro ímpar no mundo, pois começa quando tudo já terminou. Na primeira parte da peça, disfarçado de pessoa comum, o espírito retorna à terra e aparece diante de um ser humano. Já na segunda parte, revela sua verdadeira identidade, geralmente através de uma dança, reencenando o sentimento que mais o marcou em vida: a derrota na batalha, o ódio, o ciúme, o amor não correspondido, a dor de um filho morto e assim, purgar as suas emoções mundanas e alcançar a iluminação.

Geralmente o *shite* (protagonista) é um espírito ressentido ou mesmo vingativo, portanto, uma figura trágica. Inquirido pelo *waki* (coadjuvante), sempre um ser humano vivo, um sacerdote, o desvelador, o *shite* revela sua verdadeira identidade. Portanto, o *waki* representa tanto o apaziguador do espírito como o público, que lhe indaga a sua identidade. O acompanhante do *shite* é denominado *tsure*, e o do *waki*, *waki-zure*. O ator de *kyôguen* é chamado de *ai* quando atua no teatro nô.

Tanto o nô, como os autos de Gil Vicente e o teatro tradicional chinês fazem uso do narrador para apresentar os seus personagens. Isto teria influenciado Brecht na composição de suas peças didáticas: *Aquele que diz sim* (1929) e *Aquele que diz não* (1930), inspiradas no nô *Taniko*.

As cerca de duzentas peças do repertório de nô tratam de altas personalidades históricas e culturais ou de temas universais: a morte, o amor, o ódio, o ciúme, a espera e a efemeridade da vida. Todas falam grande poesia e vestem-se geralmente de brocado suntuoso ou roupas solenes. As obras são classificadas, conforme a natureza do *shite* (protagonista), em cinco categorias: divinas, guerreiras ou masculinas, femininas, diversas (de loucura ou atuais) e de demônios. Alguns dramas nô bastante conhecidos são: *Deus Okina*, *Takasago*, *Hagoromo* (Manto de plumas), *Guerreiro Kiyotsune*, *Sumidagawa* (Rio Sumida) e *Funa-Benkei* (Benkei no barco).

Mishima lera com prazer os dramas poéticos de Yeats influenciados pelo nô (*No poço do falcão* e *A morte de Kufin*) e admirava as obras de Torahiko Koori. Ele fora o gênio pioneiro e esquecido, nas suas adaptações dos nô clássicos para o teatro moderno e suas encenações no exterior (*A coroa de ferro*, *A jovem no templo Dôjô* e *Princesa Kiyo*). Mas com ênfase demasiada no estilo, parcimônia nas ideias, ignorando-se a estrutura e o espaço do nô. Mishima, ao contrário, quis reviver na atualidade o tratamento livre de tempo e espaço do nô (num único passo, o percorrer de uma enorme distância; a contração extrema de um longo tempo para alguns instantes; ou ainda, o prolongamento indefinido de um momento), bem como os temas metafísicos dos nô clássicos, nas suas nove *Peças de nô moderno* (*O travesseiro dos sonhos*, *O tamboril de damasco*, *A centésima noite*, *A dama Aoi*, *Os leques trocados*, *A face no espelho*, *Yuya*, *O jovem cego* e *Missa para o príncipe Guenji*).



Imagem: Kurokawa Noh. ©Yamagata Prefecture/©JNTO

Shogo Ota, dramaturgo e diretor da extinta trupe *Tenkei Guekijô* (Teatro da transformação), produziu o mais fascinante nô de vanguarda da atualidade. *A lenda de Komachi* (1977) inicia-se com uma lentidão surreal. Ota investigou também o significado do “oásis do silêncio”, para perceber a realidade da linguagem numa sociedade saturada de informação verbal.

Em 1988, o famoso diretor Yukio Ninagawa encenou *A Tempestade de Shakespeare*, como se fosse um ensaio de nô de uma trupe de amadores, num antigo palco de nô na ilha de Sado, no mar do Japão, onde Zeami fora exilado na velhice. Ali Zeami transformou seu infortúnio em criação, ao compor cerca de 23 tratados com a teorização de sua atuação e dramaturgia: instruções técnicas e estéticas, o fundamento e a filosofia do nô. *Fushikaden* (Da transmissão da flor da interpretação) é considerado a bíblia do nô.

Dois anos mais tarde, em 1990, o diretor sueco Ingmar Bergman montou *Marquesa de Sade* de Yukio Mishima como um drama nô, no The Globe em Tokyo, obedecendo a progressão rítmica *jo-ha-kyu* (introdução-desenvolvimento-final), um dos conceitos estéticos fundamentais do nô.

O enredo rarefeito e poético que privilegia apenas o sentimento que mais marcou o protagonista em vida, o palco casto, exceto pelas pinturas estilizadas de um pinheiro e bambus, a orquestra simples mas de grande expressividade acompanhada de música vocal (*yôkyoku*), a atuação contida ao extremo, as danças (*shimai* e *kusemai*) e as máscaras, todos despojados do supérfluo, relacionam-se como os elementos de um ideograma na composição do admirável nô, teatro das essências.

Referências bibliográficas

CAMPOS, Haroldo de – *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*. Transcrição de Haroldo de CAMPOS, com a colaboração de Elza Doi e Darci Kusano. São Paulo: Estação Liberdade, 1993, 2006

GIROUX, Sakae-Murakami – *Zeami: cena e pensamento nô*. São Paulo: Perspectiva, 1991

KUSANO, Darci – *O que é teatro nô*. São Paulo: Brasiliense, 1984, 1988

POUND, Ezra; FENOLLOSA, Ernest – *The Classic noh theatre of Japan*. Nova York: New Directions Paperbook, 1973

VTs

Noh: Kansho Nyumon (Nô: introdução à apreciação). Tokyo: Apollon-sha, s/d.

Hagoromo (Manto de plumas) – Acervo cultural do Consulado Geral do Japão em São Paulo.

Introduction to Japanese Noh Theatre. This is Noh/Noh Izutsu: Movieworks.

Traditional Japanese Culture 3: Noh Drama. Tokyo: NHK International, 1997.

BUNRAKU E KABUKI, ARTES IRMÃS



Imagem: ©JNTO

O período Edo ou Tokugawa (1603-1867), com a política de segregação do Japão do resto do mundo (*sakoku*, 1639-1859), foi o primeiro florescer de uma cultura genuinamente nipônica e plebéia. Uma época exuberante, com a pintura de Korin Ogata, as gravuras coloridas *ukiyo-e*, os *haiku* de Basho, os romances hedonistas de Saikaku Ihara, o Boccaccio japonês, e os teatros bunraku e kabuki. Desenvolvendo-se simultaneamente no período Edo como entretenimento da próspera classe mercantil e do povo, ao contrário da aristocrática classe militar, o público de nô, os teatros populares bunraku e kabuki sofreram influências mútuas.

Vigorava então, a filosofia confucionista, gerando os embates entre deveres sociais e obrigações morais (*guiri*) e sentimentos humanos naturais (*ninjô*), manifestando o descontentamento com a moralidade feudal e o crescer da consciência do povo. Isto aparece nas tragédias de bunraku e kabuki.

As Três Artes do Bunraku

Origens - Os berços do teatro de bonecos no Japão são o Santuário de Nishinomiya e a ilha de Awaji. E ele nasce da junção de bonecos nipônicos com fins religiosos, usados nos templos e santuários, e bonecos para entretenimento, vindos do continente asiático. O nome *bunraku* vem do gerente teatral Bunrakuken Uemura que, por volta de 1805, revitalizou o teatro de bonecos em

Osaka. *Bunraku* significa literalmente “prazeres literários”. O bunraku nasce em meados do século 17, da **união de três artes**: a altamente lírica e poética narração *jôruri*, o acompanhamento musical de *shamisen* e a manipulação de bonecos.

As narrativas tiveram um extraordinário desenvolvimento no Japão, florescendo no século 10 e tornando-se populares no fim do século 12 com os *Contos de Heike*, que relatam a ascensão militar e queda do clã Heike. Mas no início do século 16, a história romântica *Conto da princesa Jôruri*, sobre o lendário herói Ushiwakamaru, inaugura um novo gênero secular.

O shamisen, instrumento de três cordas, revestido de pele de gato ou cachorro, deriva do *jabisen* (de pele de cobra), importado das ilhas Ryûkyû (Okinawa). Ele era melhor que o *biwa* (alaúde nipônico), para expressar os sentimentos sutis e o *pathos*, com o seu tom claro, leve e alto. No fim do século 16, o *shamisen* difunde-se nos distritos de entretenimento e do prazer em Osaka.

Bonecos e manipuladores – Os bonecos do bunraku têm em geral metade da altura de um homem e pesam de dez a quinze quilos. Porém, a cortesã de alto luxo (*keisei*) chega a pesar vinte quilos. São compostos de quatro partes: cabeça, tronco, braços e pernas. As cabeças são feitas de cipreste japonês (*hinoki*) e as mais simples de *paulownia* (*kiri*), sendo 40 masculinas e 10 femininas. As masculinas possuem requintes de moverem as sobrancelhas e bocas. Enquanto que as femininas só movimentam as pálpebras e têm um pino ao lado da boca, para se enganchar a manga do quimono ou a toalha a fim de expressar o pesar.

Deuses encarnados – Até o fim do século 17, um único manipulador operava o seu boneco, inserindo a mão por debaixo do vestuário. No entanto, na primeira metade do século 18 houve um grande desenvolvimento na estrutura dos bonecos e sua manipulação, com narradores e manipuladores bem como mudanças de cenários à vista do público. Em 1734, Bunzaburo Yoshida ideou o método de três manipuladores para operar um boneco importante.

Jean-Louis Barrault costumava ressaltar: *Os manipuladores do bunraku são deuses encarnados, O bunraku é o único teatro de bonecos no mundo, que utiliza três manipuladores para cada boneco*. O manipulador principal se apresenta de face descoberta, usa luvas brancas e tamancos altos (*gueta*). Sustenta o dorso do boneco e movimenta a sua mão direita. Já o manipulador do braço esquerdo do boneco usa luvas pretas ao operar uma vara negra com a sua mão direita. E o manipulador das pernas, durante cinco a dez anos, verga-se e espicha-se um pouco nos movimentos fundamentais do boneco de levantar, sentar-se e agachar. Ambos usam chinelos de palha (*zoori*). Nada é ensinado. Aprende-se observando e imitando.

Os dois pilares do bunraku: a companhia Takemoto-za (1684-1772), com o seu estilo sutil, terno e colorido, ficava no lado oeste de Dôtonbori, o bairro dos entretenimentos de Osaka, enquanto que a companhia Toyotake-za (1706-1764), com o seu estilo arrojado, brilhante e claro, situava-se no seu lado leste. Foram 62 anos de rivalidades. Todavia, devido a um incidente profissional, com o intercâmbio das duas trupes deu-se o nascimento de um estilo indistinto.

O bunraku atinge a sua Idade de Ouro nas décadas de 1730 a 1760. Portanto, para recuperar a sua antiga popularidade, o kabuki prontamente adotou muito do repertório bunraku. Em especial as suas três obras-primas: *Os ensinamentos caligráficos de Sugawara* (1746), *Yoshitsune* e

as mil cerejeiras (1747) e *A vingança dos 47 vassalos leais* (*Chûshingura*, 1748). E outros dramas como: *O duplo suicídio amoroso em Sonezaki* e *Shunkan*. Na década de 1950 houve adaptações de obras ocidentais para o bunraku: as óperas *Madame Butterfly* de Puccini (1956) e *La Traviata* de Verdi (1957), bem como *Camille Claudel* (1957). Porém, sem grandes alterações ou influências para o bunraku. Peças tradicionais do seu repertório gozam de favoritismo. A criação de peças novas é insignificante. Exceto por *Lua crescente: as aventuras de Tametomo* (*Chinsetsu yumihari zuki*, 1971) de Yukio Mishima (primeiro ato) e Shoichi Yamada. (segundo e terceiro atos, compostos após a morte de Mishima).

No Brasil, as companhias Truks, Sobrevento e Pequod adotaram o método de manipulação de bonecos do bunraku.

Butô – No seu livro *O palácio voa ao céu. Kazuo Ohno, palavras sobre butô* (1989), o autor declara: *Eu valorizo a vida. A minha mestra é a existência. É como no bunraku. Aqueles bonecos feitos de madeira são corpos mortos; mas eu sentia um fascínio maior por esse mundo do que pela existência real, como se os bonecos fossem existências especiais para os seres humanos*. Assim, Ohno explica o corpo morto do butô pela animação dos bonecos e a vida que os manipuladores dão a eles.

Referências bibliográficas

ADACHI, Barbara – *Backstage at Bunraku*. Nova York e Tokyo: Weatherhill, 1985

GIROUX, Sakae e SUZUKI, Tae – *Bunraku: um teatro de Bonecos*. São Paulo: Perspectiva, 1991

KEENE, Donald – *Bunraku*. Nova York e São Francisco: Kodansha International, 1978

KUSANO, Darci – *Os teatros bunraku e kabuki: uma visada barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993
– *Bunraku, teatro do futuro em Revista Móin-Móin: Teatro de formas animadas e suas relações com as outras artes*. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2008

VTs

Bunraku no miryoku. Tokyo: Gakken VIDEO, s/d

Filmes inspirados no bunraku: *Amantes crucificados* (1954) de Kenji Mizoguchi

Balada de Narayama (1958) de Keisuke Kinoshita

O duplo suicídio amoroso em Amijima (1969) de Masahiro Shinoda

Dolls (2002) de Takeshi Kitano

KABUKI, TEATRO DAS SENSações



Imagem: Kanemaruza. ©JNTO

Kabuki deriva do verbo *kabuku* (desviar, ser não convencional) e indicava os *kabukimono*, seres excêntricos e vistosos, que corresponderiam aos beatniks, hippies e punks do século 20. Mas atualmente, kabuki é escrito com os ideogramas de *canto* (*ka*), *dança* (*bu*) e *ação* (*ki*).

História pitoresca – Foi fundado em 1603 pela arrojada e inventiva **Okuni**, sacerdotisa do Santuário de Izumo. Suas danças de oração (*nembutsu odori*), acrescidas das farsas *saruwaka*, de íntima relação com o *kyôguen*, porém, mais sensuais, logo deram ensejo ao **kabuki de mulheres** (*onna kabuki*), uma espécie de teatro de revista, na região de Kyoto. Proibido em 1629, por associar teatro e prostituição, foi substituído pelo **kabuki de mocinhos** de até quinze anos (*wakashû kabuki*). E a história tornava a se repetir... Sob a alegação de que eram garotos de programa, foi extinto em 1652. No ano seguinte é reaberto, firmando-se como **kabuki de homens adultos** (*yarô kabuki*). Nasce então, o fascinante mundo dos *onnagata* de kabuki, exímios atores intérpretes de papéis femininos, cujo expoente foi Ayame Yoshizawa I (1673-1729). Eles seriam os transformistas de hoje levados à sua excelência.

Se o nô prima pelo minimalismo e sugestão na atuação, *bunraku* e kabuki são bem mais realistas, mas de um realismo estilizado, diferente do ocidental. E o kabuki chega, por vezes, ao exagero teatral no estilo *aragoto*.

Há cinco **estilos de atuação no kabuki**: a pantomima sem palavras *danmari*, que ocorre supostamente em escuridão total, o *aragoto*, o *wagoto*, o *maruhon* e o *shosagoto*. O estilo vigoroso, rude, de heroísmo viril do *aragoto* é acompanhado de maquilagem *kumadori*, vestes extravagantes, cabeleiras fantásticas e falas bombásticas. Foi criado pelo ator Danjurô Ichikawa I (1660-1704), que exercia suas atividades em Kanto, área de Edo (atual Tokyo). Em contraposição, o *wagoto*, ideado por Tojurô Sakata I (1647-1709), que atuava em Kansai ou Kamigata (região de Kyoto-Osaka) era mais suave e elegante, sensual e comovedor ao encenar as tragicomédias de costumes, a vida nos bairros do prazer. Já o *maruhon* é o estilo de interpretação derivado dos bonecos do bunraku. Portanto, as peças kabuki derivadas do bunraku são denominadas *maruhon kabuki*. Em *Literatura Japonesa* (1955), Donald Keene observa: *Embora na Europa a tentativa tenha sido de fazer os bonecos se assemelharem o máximo possível aos seres vivos, no Japão, os atores (de kabuki), até hoje, imitam os movimentos dos bonecos*. Por fim, o *shosagoto* é o estilo de dança.

Já os *kata* são formas de atuação estabelecidas no teatro tradicional japonês. No kabuki, o *tate* designa as atuações grupais estilizadas e o *mie* quando certas cenas de clímax terminam em poses estáticas e congeladas, com os olhos fixos, mas que traduzem uma intensa dinâmica interna. Algo semelhante a certos capítulos da novela carioca *Avenida Brasil*, que encerravam com um *close* do rosto de um personagem, congelando-o num momento de alta dramaticidade. Embora no kabuki seja do corpo todo e, por vezes, de várias pessoas, formando uma verdadeira pose pictórica.

Enquanto nô e kyôguen apresentam-se num mesmo palco quadrado e com cenário imutável com pinturas de um pinheiro e bambus, bunraku e kabuki possuem cada qual o seu próprio **palco retangular**, com grande variedade de cenários pintados e rápidas mudanças de cenário à vista do público. O kabuki possui uma passarela (*hanamichi*), ótimo expediente para a interação palco e plateia, um palco giratório inventado em 1758, um teto giratório, ascensores de tamanhos diversos no palco principal e na passarela. Max Reinhardt fez uma adaptação do palco giratório de kabuki.

Dramaturgia - O prolífico e célebre Monzaemon Chikamatsu (1653-1724), cognominado “Santo patrono dos dramaturgos”, o “Shakespeare japonês” e o “Poeta do amor”, compôs uma série de textos soberbos, aproximadamente 154 peças: 40 para o kabuki e 114 para o bunraku, sendo 71 para o mais famoso narrador de bunraku, Guidayû Takemoto I (1651-1714).

Outros dramaturgos notáveis de kabuki foram Namboku Tsuruya IV (1755-1829), autor da obra-prima *Contos dos fantasmas de Yotsuya*, que une o real e o sobrenatural, e Mokuami Kawatake (1816-1893), o último dos grandes autores de kabuki e excelente na criação de peças sobre ladrões, como *Os três patifes chamados Kichisa* e *Os cinco ladrões*.

Kabuki de Mishima – Na sua juventude Yukio Mishima assistiu kabuki com paixão e abundante espírito de pesquisa. Criou oito peças kabuki: *Hade kurabe Chikamatsu musume* (1951), *Muromachi hangonkô* (1953), *O biombo do inferno* (1953) baseado no conto homônimo de Ryûnosuke Akutagawa, a comédia *A rede de amor do vendedor de sardinhas* (1954), o drama dançante *Yuya* (1955), a *Fedra* em estilo kabuki *O orvalho no lótus: Contos de Ouchi* (1955), *Capturação da faixa de cintura, o lago favorito da moça* (1958) e *Lua crescente: as aventuras de Tametomo* (*Chinsetsu yumihari zuki*, 1969), uma adaptação do romance homônimo de Bakin Takizawa, do início do século 19. A partir de *O biombo do inferno*, com exceção do último drama *Lua crescente*, todas as outras cinco peças kabuki foram compostas para o grande *onnagata* Utaemon Nakamura VI.

Enquanto Mishima advogava a preservação do kabuki tradicional, já o *Superkabuki* de Ennosuke Ichikawa III, com muitos de seus roteiros escritos pelo filósofo de Kyoto Takeshi Umehara, foi ideado para modernizar o kabuki e preparar a geração atual de atores do século 21. Com a tese de que o espetáculo deve atrair o público de hoje, portanto, as palavras devem ser contemporâneas.

Em 1986, Maurice Béjart dirigiu *The kabuki*, baseado em *A vingança dos 47 vassalos leais* (*Chûshingura*), com a Companhia de balé de Tokyo.

Com a sua bizarra maquiagem *kumadori*, o vestuário deslumbrante, a atuação estilizada, muitas vezes exagerada como no estilo *aragoto*, a arquitetura cênica revolucionária, gerando cenas de grande impacto melodramático, onde vingança exacerbada, tortura, lealdade, amor e morte criam um teatro das sensações, o kabuki seria o correspondente nipônico do teatro shakespeariano, da Idade de Ouro do teatro espanhol e do teatro barroco ocidental.

Referências bibliográficas

ERNST, Earle – *The kabuki theater*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1974

GUNJI, Masakatsu – *Kabuki*. Tokyo: Kodansha International, 1980

KUSANO, Darci – Os teatros bunraku e kabuki: uma visada barroca. São Paulo: Perspectiva, 1993
– “Kabuki de Mishima” in *Yukio Mishima: o homem de teatro e de cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006

VTs

The tradition of performing arts in Japan: the heart of kabuki, noh and bunraku in Nippon, the land and its people video series. Tokyo: NCS VIDEO J/V, 1989

Yamato Takeru e Oguri Hangan in *Ennosuke Superkabuki no tanoshimi*. Tokyo: Shincho VIDEO, 1991