KABUKI, O TEATRO DE KATA

Sakae Murakami Giroux

Apesar da tradução literal da palavra *kata* em português ser “a forma”, se considerarmos seu significado no contexto do teatro clássico japonês, esse termo necessita de uma explicação suplementar, ainda que insuficiente.

Por ora, defini-lo-emos como estilo de interpretação de um ator consagrado, com o poder de interferir na concepção teatral da peça por ele interpretada, seja de uma cena integral ou de uma passagem. A esse mestre é permitido, igualmente, modificar até mesmo partes do texto original, se assim lhe convier.

Desse modo, por nossa incapacidade de traduzir, nesse estágio da pesquisa, em um só vocábulo de nosso idioma, a idéia de *kata* acima exposta, decidimos conservar, no presente artigo, seu termo original em japonês.

Ademais, não é possível conceber a existência de uma arte tradicional nipônica, seja qual for, sem que ela tenha suas bases enraizadas no *dô*, “o caminho”, pelo qual transita seu aprendiz para atingir, através de exercícios de arte, o grau de mestre. Esse “caminho” é infinito pois, em sendo mestre, esse artista deverá, por sua vez, transmitir seus conhecimentos aos discípulos, ao mesmo tempo em que ele próprio se aperfeiçoa pelas experiências que lhe são propostas por sua nova função.

Nessa linha de raciocínio, o *geidô*, “o caminho da prática da arte de representação”, é, por conseguinte, o percurso do ofício realizado por um ator que, chegando ao nível convincente de sua arte, deve propagar para gerações posteriores a forma de trabalhar o corpo, em seu sentido absoluto inclusive, sentimentos e sensações a fim de criar e recriar um valor cultural. Essa metodologia pressupõe, evidentemente, a existência de modelos construídos por mestres

consagrados (*kata*). Seus praticantes, desde que se apliquem aos exercícios ditados pelos ensinamentos legados, independentemente das diferenças de níveis decorrentes dos talentos individuais, poderão, num determinado estágio de sua vida artística, compreender os arcanos do caminho de sua arte.

Zeami (1363-1443), dramaturgo e teórico do *nô*, redigiu ao longo de sua vida vários tratados teatrais a serem transmitidos para gerações futuras – *Fûshikaden* (*Da Transmissão da Flor de Interpretação*), *Shikadô* (*O Caminho que leva à Flor*), *Kakyô* (*O Espelho da Flor*), *Yûgaku Shûdô Fûken* (*O Efeito Visual e o Estudo dos Divertimentos Musicais*), *Zeshi Rokujû Igo Sarugaku Dangi* (*Considerações sobre Sarugaku com Zeshi, Após seu Sexagésimo Aniversário*) etc. –, nos quais chama a atenção dos atores para a importância fundamental da prática dos exercícios de canto, bailado e mímica que precedem a etapa da liberdade de criação concebida por essa experiência acumulada. Após atingirem tal nível de aperfeiçoamento, os atores voltariam ao grau inferior com o objetivo de executar as mímicas das personagens demoníacas, consideradas por Zeami como papéis rudes. Esse “caminho” aparentemente contraditório tem sua lógica, se acatarmos a argumentação desse gênio de *nô* que afirma ser apenas um mestre, possessor da flor de *yûgen*¹, capaz de enfrentar personagens rudes com sutileza, de forma a provocar no público um certo sentimento do insólito, como o da beleza provocada pela “eclosão de uma flor sobre um recife”². Por esse processo de reflexão, “o caminho da prática da arte de *nô* não objetiva um fim, visto que os atores que retornarem ao grau inferior refarão seus trajetos em direção à flor superior, formando finalmente um círculo completo onde desaparecerá a idéia do começo, meio e fim” Como diz Zeami no *Fûshikaden*, a vida é breve, no entanto, o caminho da arte de *nô* é infindável.

Por que então o *kabuki*, teatro do século XVII é definido como um teatro regido eminentemente pelo *kata*, quando acabamos de verificar, através de nossas breves considerações sobre a concepção teatral de Zeami, que esse elemento teatral foi, do mesmo modo, vital para a existência da arte de *nô* no século XIV? É verdade que não consta dos registros desse último teatro o termo *kata*, mas, em contrapartida, aparecem as palavras *katagi* no *Fûshikaden* (1400-1418) ou *gyôgi* (leitura sino-japonesa de *katagi*) na introdução do *Zeshi Rokujû Igo Sarugaku Dangi* (1430), ambos os termos sendo utilizados com o significado de estilo de uma escola, por conseguinte, de estilo criado por mestres consagrados que pertenceram a essa escola.

1. Considerado por Zeami como o elemento teatral de maior importância para a estética do teatro *nô*, pode ser traduzido em português como “beleza sutil”, “charme sutil” etc. De qualquer modo, esse termo não comporta a idéia de exuberância.
2. Cf. A. Omote e S. Katô, “Fûshikaden”, em *Zeami. Zenchiku*, Tóquio, Iwanami, 1974, pp. 55-56. (*Nihon Shisô Taikei* 24).

O Estilo Marubon Kabuki

Para compreender a qualificação de um teatro de *kata*, comumente atribuída ao *kabuki*, faz-se necessário, portanto, algumas ponderações sobre sua evolução histórica.

Como pudemos observar no artigo “A formação do teatro *kabuki*”³, essa arte de representação desfrutou de um rico florescimento na era Genroku (1688-1703). Entretanto, nas eras Kyôhō e Hôreki (1716-1764), após as perdas insubstituíveis de seus grandes mestres como Nakamura Denkurô (1622-1713), Ichikawa Danjurô (1660-1704) ou Sakata Tôjûrô (1647-1709), o *kabuki* enfrenta uma fase difícil de estagnação, sobrepujado pela força criativa do teatro de bonecos, o *ningyô jôruri* (conhecido atualmente por *bunraku*). Esta arte, mesmo depois da morte de Chikamatsu Monzaemon, gênio de *jôruri*, continuou produzindo outros dramaturgos de renome, motivada pela dinâmica de uma competição acirrada entre suas duas companhias teatrais de sucesso, o Takemoto-za e o Toyotake-za⁴.

A despeito de esforços dos autores de *kabuki* que possuíam um relativo talento, esses não conseguiram preencher as lacunas deixadas por suas estrelas de interpretação e jamais puderam vencer os colegas de *ningyô jôruri*, lustrados pela longa tradição da escrita literária. Enquanto as peças de *kabuki* eram concebidas para realçar o talento de seus principais atores, as de *ningyô jôruri* eram criadas para enfatizar a beleza da narrativa poética de suas peças, compensando, dessa forma, a limitação interpretativa de seus bonecos. Assim, dramaturgos tinham a oportunidade de se realizar no trabalho, colocando toda sua verve em prova. Eles eram as principais estrelas da companhia, pois o público que freqüentava o *ningyô jôruri* se deleitava com o som, com a imagem literária das palavras de suas narrativas.

A solução encontrada pelo *kabuki* para enfrentar essa fase de estagnação foi, então, reapresentar as peças de *ningyô jôruri* de sucesso junto ao grande público, readaptado-as para seu estilo de representação, assim como se faz hoje no teatro ou na televisão com determinados romances de destaque.

Embora geralmente se fixe o marco dessa técnica de readaptação na peça *Kokusen'ya Kasen* (*A Batalha de Kakusen'ya*), composta por Chikamatsu para

3. Cf. Sakae Murakami Giroux, “A Formação do Teatro Kabuki”, em *Estudos Japoneses* n. 11, Centro de Estudos Japoneses da USP, São Paulo, 1991, pp. 118-120.

4. Por ser um teatro realista, o *kabuki*, representado pelos homens, sofria maiores repressões governamentais do que o teatro de bonecos, embora ambos tivessem os problemas da atualidade como tema de suas peças. Na época em questão, ou seja, quando o *kabuki* enfrentava uma profunda crise, o oitavo xogun Tokugawa Yoshimune (1684-1751) tinha promovido a reforma da era Kyôhō (*Kyôhō no kaikaku*) para resolver o problema da caixa deficitária do governo. Embora de ordem econômica, esse ato atingiu duramente esse teatro, uma vez que as reformas geralmente vinham revestidas de uma capa de moralidade política e social. Todavia, o *kabuki*, desde o início de seu desenvolvimento, como nos referimos no artigo citado na nota 2, estava habituado a enfrentar esse tipo de repressão. Portanto, podemos afirmar, sem muita margem de erro, que a causa principal de sua estagnação foi a deficiência artística desse teatro, como argumentamos no texto.

Takemoto-za e representada pelos bonecos pela primeira vez em janeiro de 1715⁵, o *kabuki*, na realidade, já aproveitava a dramaturgia de *ningyô jôruri* bem antes, por volta de 1708, segundo o registro *Kabuki nenpyô* (*A Cronologia de Kabuki*). É certo, todavia, que a partir da readaptação da referida peça intensificou-se o procedimento da transferência das peças de *ningyô jôruri* para *kabuki*⁶, técnica que foi designada por vários nomes, como *takemoto geki*, *gidayû kyôgen*, *gidayû kabuki*, *denden mono* etc., para serem finalmente unificados na denominação *marubon kabuki*. O *ningyô jôruri*, por sua vez, promove, a partir de 1734, um rico desenvolvimento na técnica de interpretação de seus bonecos, pois passa a utilizar três manipuladores para personagens de destaque da peça, permitindo a seus bonecos movimentos muito mais férteis⁷. Os hábeis manipuladores da época de Yoshida Bunsaburô copiavam com afincos a expressão corporal dos atores de *kabuki*, chegando, por vezes, a ultrapassar a beleza de seus próprios modelos. Chegava, então, a vez do homem copiar os movimentos do boneco.

Com essa nova possibilidade de representação, os dramaturgos de *ningyô jôruri* inseriam partes maiores de diálogos em suas composições teatrais, fato que facilitava ainda mais a readaptação dessas novas peças para o estilo de *kabuki*. Não só o texto dramático, mas também os movimentos dos bonecos, a dicção dos narradores de *ningyô jôruri* ritmados pelo som particular de *shamisen* são introduzidos de forma criativa no *kabuki*, elementos esses que contribuíram na formação do novo estilo *marubon kabuki* que influenciou, decisivamente, o *kabuki* de épocas posteriores.

Esse estilo define uma nova concepção teatral da arte de *kabuki*. No passado, as peças desse gênero dramático tinham um conteúdo móvel, muitas vezes redigido a cada representação, embora possuísem uma estrutura pré-estabelecida. Essa estrutura dramática, por sua vez, podia ser reutilizada para diversas peças de *kabuki*. Essa peculiaridade devia-se ao fato de ter o *kabuki* todo seu sucesso apoiado no talento e inventividade do ator e, portanto, tudo podia ser modificado desde que visasse realçá-lo ainda mais. Além disso, o número de participantes de uma peça variava de acordo com a capacidade de uma companhia teatral.

O que podemos afirmar, em suma, é que para a montagem de uma peça de *kabuki* era importante que seus participantes, de dramaturgos a técnicos de palco, possuísem um forte espírito de improvisação, pois cenas eram excluídas ou modificadas, assim como os diálogos eram muitas vezes criados nos últimos minutos que precediam uma representação.

5. A intensidade do sucesso de *Kokusen'ya Kasen* foi tal que, tanto em Kyôto como em Ôsaka, a peça permaneceu em cartaz até fevereiro de 1717.

6. O documento *Kabuki Nenpyô* registra uma forte evolução da readaptação das peças de *ningyô jôruri* para o *kabuki*, de 1720 a 1727.

7. Na época de Chikamatsu Monzaemon, utilizava-se apenas um manipulador por personagem, o que, sem dúvida, limitava a atuação dos bonecos.

O *marubon kabuki* vinha modificar justamente esse caráter de excessivo estrelismo e improvisação.

Com esse novo estilo, os atores de *kabuki* que interpretavam sua arte realçando apenas as cenas que lhes permitiam seu talento e, portanto, pensavam somente nas falas que lhes cabiam, foram obrigados a realizar um trabalho de interpretação dentro do desenvolvimento de uma história, com uma estrutura bem mais complexa, que correspondia a uma situação igualmente complexa, criada pelas relações humanas extremamente profícuas em psicologia.

Essa complexidade que para o público de *kabuki* significava um novo charme, constituía um desafio aos atores. Agora eles estudavam integralmente a peça para construir uma personagem, pois as cenas se relacionavam entre si e não mais estavam isoladamente dispostas como no passado. Os papéis dramáticos eram pesquisados em função do que constituía o passado de uma personagem para se chegar ao seu momento presente. Ôkura Yuranosuke de *Kanadehon Chûshingura*, por exemplo, era, no contexto da história da peça, aquele que jamais devia agir segundo seus verdadeiros sentimentos, o que o obrigava a ter uma dupla personalidade. O ator que representasse essa personagem tinha de realizar uma interpretação convincente para conseguir passar ao público a verdade oculta no sentimento de Yuranosuke.

Se no passado não só o estilo de interpretação de um ator de talento, mas também a peça que ele representava pertenciam a ele somente e a sua família, como no *ie no gei* (arte que pertence à escola) e *ie no kyôgen* (peça que pertence à escola), fazendo deles propriedades particulares, as obras-primas de *ningyô jô-ruri* eram de uso público. Os conteúdos das peças eram, em princípio, imutáveis, ao passo que suas representações não sofriam nenhum tipo de censura, podendo, portanto, ser a gosto do ator. Desse modo, a interpretação de uma mesma cena, diferenciada de um ator para o outro, era não só possível como também desejável. Esse novo fenômeno adquiriu uma certa constância à medida que uma mesma peça foi sendo representada repetidas vezes, por diversos atores de diferentes escolas de arte.

O documento *Kokon Iroha Ryôrin*, de 1785, consta de comentários de quarenta e uma representações da peça *Kanadehon Chûshingura* nas três capitais (Edo, Ôsaka e Kyôto) durante trinta e seis anos, do ano 2 da era Kan'en (1749) ao ano 5 da era Tenmei (1785). Registra a atuação dos atores mais talentosos em relação aos vinte e cinco papéis com maiores destaques da peça.

Embora nessa obra não apareça ainda a palavra *kata*, o conteúdo do documento prova a existência desse elemento teatral no *kabuki*, pois cada criação importante de um ator foi assinalada como um estilo de interpretação, que englobava inclusive seu figurino e seus acessórios pessoais na cena⁸. Na prática,

8. O interesse em documentar por tão extenso período a montagem da peça *Kanadehon Chûshingura* prova, de um lado, o sucesso desta peça junto ao público ao longo desses anos e, de outro, a expectativa do público em relação às diferentes interpretações de um mesmo papel, o que exigia por parte do ator um trabalho mais apurado de construção de personagem.

surgiram nessa época vários *kata* de acordo com cada papel de determinadas cenas⁹.

Em seguida esses *kata* passaram a ser destacados junto com os nomes de seus criadores ou os nomes das escolas a que pertenciam esses artistas, como por exemplo, *Kôjirô no kata* (o *kata* do ator Kôjirô) ou *Narita-ya no kata* (o *kata* da escola Narita)¹⁰.

Os *kata*, de uma maneira geral, tendiam a se desenvolver na linha do realismo. Todavia, quando se tratava de interpretações dos atores de Ôsaka ou Kyôto, esses se aproximavam mais das representações de *ningyô jôruri*, atendo-se a uma argumentação lógica, enquanto que os de Edo, atual Tóquio, se distanciavam das peças originais (*marubon*) e davam maior importância à estética da cerimônia, aprofundando-se no realismo das partes minuciosas.

Quando o *ningyô jôruri* desfrutava de pleno desenvolvimento, havia por parte do teatro *kabuki* uma certa timidez de se afastar demais das peças originais do teatro de bonecos. Porém, com o passar do tempo, foi adquirindo sua liberdade e implantou dentro das peças *marubon* a essência de seu estilo de representação. Dessa forma, mesmo quando se iniciava um certo declínio do teatro *ningyô jôruri*, o *kabuki* conseguiu sustentar seu desenvolvimento em direção ao aperfeiçoamento de sua arte. Toda a beleza literária do *ningyô jôruri* foi mantida no *kabuki*, dentro de um cenário muito mais pesquisado, como os caminhos das flores (*hana michi*)¹¹, palco giratório (*mawari butai*) etc.

Retomando o percurso histórico acima referido, observamos que por volta de 1708 iniciavam-se as readaptações das peças de *ningyô jôruri* para *kabuki*, técnica que foi se desenvolvendo e se aperfeiçoando por quase meio século até aproximadamente 1751, e que concretizava, com sucesso, um novo estilo de *kabuki* denominado *marubon kabuki*. A partir daí até os inícios do século XIX (1804) os autores das peças de *kabuki*, graças à profícua convivência com a dramaturgia de *ningyô jôruri*, aprenderam de seus colegas como escrever uma

9. Esse fato com certeza não se restringia apenas à *Kanadehon Chûshingura*, mas igualmente a todas as peças que pertenciam ao *marubon kabuki*. Prova disso é que os *jidaimono*, peças históricas de *marubon kabuki*, foram denominadas posteriormente *katamono*, pois não só tinham seus conteúdos dramáticos cristalizados, como passaram a ter, posteriormente, suas representações bastante fixas.

10. O público amante de *kabuki* sabe de memória os *kata* de seus atores preferidos e participa de suas representações gritando seus nomes ou de suas escolas de forma a fazer coincidir essa participação (os gritos) com a realização dos *kata* em cena. Essa dinamicidade confere ao *kabuki* um caráter popular, diferindo radicalmente do *nô*, em que a participação de seu público se realiza na concentração silenciosa do deleite da magia do *nô*.

11. As pontes (*hanamichi*) do *kabuki* são um outro elemento de cenário que aproxima o público de seus atores e da encenação da peça. Enquanto a ponte de *nô* (*hashigakari*) é construída quase como uma extensão do palco, determinando uma separação nítida entre os atores e os espectadores, as pontes de *kabuki* atravessam o meio de seu público, fazendo, às vezes, desse público seu próprio cenário. Quando, por exemplo, dois amantes são separados por um rio, comunicam-se postados, cada qual numa ponte; as pontes que se projetam para a platéia, partindo dos cantos do palco principal, representam as margens do rio, e o público que fica no meio das duas pontes, as águas turbulentas que separam os dois amorosos. Temos até a impressão de que essas águas simbolizam a própria sociedade caracterizada pelos princípios rígidos de confucionismo que proíbem a união desses dois entes.

boa história permitindo, finalmente a esse teatro atingir o nível artístico para produzir suas próprias peças, recuperando assim sua dignidade e seu sucesso como arte de representação teatral¹².

O Estilo Kata

Em torno dos anos 30 da era Meiji (por volta de 1898), no Japão da época moderna, a definição da arte de *kabuki* como aquela regida pelo *kata* foi vigorosamente reforçada.

Esse fato coincide com a conscientização dos intelectuais do início do século XX, como Miki Takeji, sobre o perigo que corria a sobrevivência do *kabuki* na época moderna, no momento em que assistia-se aos renomados atores da época Edo, como Ichikawa Danjurô da nona geração ou Onoe Kikugorô da quinta geração, atingirem idades bastante avançadas.

Urgia, portanto, registrar os *kata* dos grandes mestres de *kabuki* da época Edo e essa iniciativa tomada pelos participantes do grupo de Miki que editava a revista especializada *Kabuki*, procurava transmitir o mais corretamente possível esse elemento teatral. No início, eles se limitavam ao nível da descrição dos acessórios dos atores, como vestuários ou perucas, para passarem, posteriormente, à documentação das interpretações memoráveis dos mestres, às concepções das representações das quais esses artistas participavam.

Essa atitude intelectual, sem dúvida correta, que procurou propagar as representações de *kabuki* de Edo para gerações futuras, por uma necessidade do contexto histórico, acabou por dar uma excessiva ênfase aos *kata*, pontuando rigorosamente cada um deles como, por exemplo, sendo da nona geração, da quinta geração e assim sucessivamente. A impressão que essas informações causavam ao público em geral é que não era possível apreciar esse teatro desconhecendo os *kata*. Acabou-se fixando a idéia de que o *kabuki* era uma arte difícil e inacessível aos amadores. Os espectadores deviam ser amantes de *kabuki*.

Provocar esse preconceito era de uma certa maneira inevitável na medida em que, após a morte de Danjurô e de Kikugorô em 1906, o *kabuki* adquire a posição de teatro clássico japonês, tornando cada vez mais escassa a produção de novas peças e fazendo com que os repertórios do passado fossem, em contrapartida, repetidamente levados em cena. O conhecimento dos *kata* do passado por parte de seus espectadores facilitava certamente a comunicação palco/público, conferindo maior vivacidade ao teatro.

Por outro lado, é necessário esclarecer que existem os *kata* que pertencem às personagens das peças e os *kata* de determinadas cenas como, por exemplo,

12. O dramaturgo que conferiu uma grande força à dramaturgia de *kabuki* foi Namiki Shôza (ou Shôzo) que viveu no período de 1730 a 1773. Filho de proprietário de uma casa de espetáculos, desde criança frequentou tanto o *kabuki* como o *ningyô jôruri*, sendo aprendiz de manipulador de boneco e da dramaturgia de *jôruri*. Desde cedo, mostrou ter talento no ofício do teatro não só como dramaturgo, mas também como cenógrafo. Em 1753, com vinte e três anos, escreve *Osanago no Katakiuchi*, um grande sucesso de *kabuki*.

Chûshingura rokudai-me no kata (o *kata* da sexta cena de *Chûshingura*) ou *Moritsuna Jin'ya no kata* (o *kata* de Moritsuna Jin'ya). Nesse caso, os *kata* equivalem aos materiais de cena, vestuários, ordens de representação, acessórios das personagens, marcação dos atores no espaço teatral, enfim, tudo aquilo que se refere a uma representação teatral. Dentro de todos esses *kata*, as interpretações diferenciadas de determinados atores são destacadas com seus nomes ou com o de suas escolas. Há, por exemplo, o *kata* de atores que dão maior importância ao aspecto real da situação interpretada ou à estética na representação dessa situação.

Como vimos anteriormente, a tradução literal da palavra *kata* é “a forma”. Mas para essa “forma” transformar-se em um *kata* do teatro é necessário ser repetida infinitas vezes e ser, principalmente, reconhecida pelo público de sua época. Portanto, é a transmissão e a repetição da “forma” que concretiza o *kata*, que depende, por sua vez, do contrato que ele estabelece com o público¹³. O código do *kata* deve ser entendido pelo público.

O *kata*, por outro lado, não só sobrevive pela insistência através da repetição, mas igualmente pelo conhecimento de sua origem. Para isso, transmite-se às gerações futuras não apenas a “forma”, mas a psicologia da personagem, o contexto vivido por essa personagem interpretada pelo criador do *kata*. Transmite-se a alma, o espírito do *kata*. Se assim não se proceder, como são “formas” lapidadas ao longo dos séculos, elas atingem o nível do belo e acabam sendo passíveis de serem prezadas por um público menos informado. Isto seria como apreciarmos uma pintura bem feita sem, no entanto, sentir grandes emoções.

Ora, o grande desafio dos atores contemporâneos de *kabuki* é tentar ultrapassar os *kata* de seus antepassados. Mas para ultrapassá-los é necessário compreendê-los, incorporá-los para, finalmente, deles se distanciar através de sua própria criação. Nisto reside o verdadeiro sentido da re-criação não bastando guardá-los preciosamente.

Assim raciocinado, voltamos novamente à nossa indagação primeira sobre o *kabuki* como um teatro eminentemente regido pelos *kata*, pois nossas reflexões nos levam aos elementos que constituem as características de toda e qualquer arte tradicional japonesa.

Em verdade, existem duas particularidades do *kabuki* que talvez possam fazer jus a essa definição.

A primeira seria aquela que caracteriza o *kabuki* como uma arte de representação e que, portanto, a diferencia daquelas que possuem efetivamente uma forma. As artes de caligrafia, escultura ou cerâmica possuem formas concretas que permanecem como modelos, enquanto que, na arte teatral, a única maneira de se conservar as “formas” é através da transmissão dos chamados *kata*.

13. Na terminologia teatral de *kabuki*, esse contrato firmado entre a representação de *kabuki* e o seu público se denomina *yakusokugoto* (coisas convencionadas) ou *oyakusoku* (o convencionalizado).

Por outro lado, a diferença do *kabuki* em relação ao *nô* ou *kyôgen*, ambos considerados teatro clássico japonês, estaria no fato de estes dois últimos teatros possuírem peças e representações cristalizadas há muito mais tempo, sendo adotados na época Edo como teatros oficiais do xogunato Tokugawa. O *kabuki*, no entanto, possui uma modernidade, como verificamos em sua evolução histórica. Por conta dessa modernidade que facilita o surgimento de novas formas teatrais, existe no *kabuki*, como um contrapeso, o cuidado de se realçar os *kata* do passado, destacando-os nas mínimas partes de sua representação.

De nossa parte, estamos convencidos de que esse mesmo processo de evolução teatral foi vivido no passado pelo *nô* e o *kyôgen*. A transmissão dos elementos teatrais *katagi* ou *gyôgi* foi importantíssima até o momento em que esses teatros atingiram um alto grau de fixação de suas peças e representações. O *kabuki* atingirá o estágio dos referidos teatros de forma natural, com o passar dos anos e séculos, mesmo que sua característica tenda mais para o real e popular do que o *nô* de hoje. Isso porque o próprio *nô* foi, na sua origem, um teatro mais realista e popular. As passagens do tratado teatral *Zeshi Rokujû Igo Sarugaku Dangi* que descrevem os atores representando *kanjin nô* (representações em benefício de instituições religiosas) ou *tachiai* (representação combinada) diante de um público constituído de várias camadas sociais é a prova de nossa afirmação¹⁴.

Quando o *kabuki* chegar a esse estágio de cristalização, com certeza surgirão outros teatros no Japão que realçarão, da mesma maneira que no passado, o elemento *kata*, provavelmente denominado por alguma outra terminologia teatral. A tradição de transmitir é uma característica da cultura japonesa que está presente em seu cotidiano. Mesmo que eles acreditem no contrário, o olhar externo pode detectar facilmente esse traço cultural, pelo menos ainda nesse fim do século XX.

Bibliografia

- GEINÔSHIKENKYÛ-ZÔ. "Kinsei". *Nihon Geinôshi*, Tóquio, Hôsei Daigaku Shuppankyoku, 1986, vol. 5.
- GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: Cena e Pensamento Nô*. São Paulo, Perspectiva, 1991. (Coleção Estudos 122)
- . "A Formação do Teatro Kabuki". *Estudos Japoneses* 11, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1991.
- GORÔMARU, Nobu. "Kata Nikansuru Nihonbunkaron". *Nihon no Bigaku* 13, Tóquio, Perikan-sha, 1989, pp. 116-118.
- HATTORI, Yukio. "Kabuki no Ki wâdo". *Iwanami Shinsho* 84. Tóquio, Iwanami, 1989.
- HAYASHIYA, Tatsusaburô. *Nihon Geinô no Sekai. Minshû Bunka no Ayumi*. Tóquio, Nihon Hôsô, 1973.
- KANZE, Hisao. *Dentô to gendai*. Tóquio, Heibonsha, 1981. (*Kanze Hisao Chosakushû* 3)
- OMOTE, Akira e KATÔ, Shûichi. *Zeami. Zenchiku*. Tóquio, Iwanami, 1974. (*Nihon Shisô Taikei* 24)

14. Cf. Sakae Murakami Giroux, *Zeami: Cena e Pensamento Nô*, São Paulo, Perspectiva, 1991, pp. 179-184.