

Música e representação no Kabuki, teatro anticonformista¹

José Luiz Martinez

**Music and
representation in
Kabuki, anti-
conformist theater**

Resumo

Resultado de uma ampla pesquisa sobre a relação entre a música e as artes, este artigo visa compreender os modos de articulação e significado musicais no Kabuki. Emprega-se nesta tradição japonesa uma variedade de linguagens musicais e recursos de significação, constituídas por formas de canto narrativo, tais como o *joruri* e o *nagauta*, acompanhadas de música instrumental (shamisen, flautas e percussão). Interessa compreender como esta rede de significados musicais se articula com o drama e a dança do Kabuki. A metodologia de análise é baseada na teoria semiótica da música desenvolvida pelo autor (Martinez, 2001).

Palavras-chave: Kabuki, música, significação.

Abstract

As a result of a broad research on the relationship between music and the arts, the purpose of this article is the understanding of the modes of musical articulation and signification in Kabuki. A variety of musical languages and their signification resources are employed in this Japanese tradition. They focus on forms of narrative singing, such as *joruri* and *nagauta*, accompanied by instrumental music (strings, flutes and percussion). The main question here is how the network of musical meaning is articulated with drama and dance in Kabuki. The method of analysis employed is based on recent theories of peircean musical semiotics.

Keywords: Kabuki, music, signification

Recebido em 30/04/2004

Aprovado para publicação em 18/05/2004

Depois de sobrevoar o pólo Norte – na segunda etapa de uma viagem que me levou de São Paulo para Nova York, e de lá para Tóquio – desembarquei no aeroporto, munido de um detalhado guia da cidade, na falta de um conhecimento efetivo da língua japonesa. Meu objetivo era pesquisar a música no Kabuki, uma forma de teatro/dança tradicional, pouco conhecida no Brasil. Ainda que Darci Kusano tenha publicado um amplo estudo sobre esse gênero (vide Kusano, 1993), nunca tivemos a oportunidade de ver uma peça de Kabuki no Brasil. Pelo menos não em todo esplendor e extensão que normalmente consiste o Kabuki de fato. Mas não foi apenas isso que me levou ao Japão, e sim o projeto de estudar as relações entre a música, a dança e o teatro nessa tradição tão peculiar, desenvolvida durante dois séculos e meio de isolamento.

O ajuste ao novo fuso me custou alguns poucos dias, mas graças ao eficiente metrô de Tóquio, logo me assenhoreei da cidade. Um dos teatros mais importantes de Kabuki no Japão é o Kabuki-za, situado no bairro de Ginza, que é atualmente uma região onde se situam as lojas mais caras de Tóquio e abrigou no passado os teatros da era Meiji. O Kabuki-za foi fundado em 1889 e sobreviveu a incêndios, terremotos e bombardeios na segunda guerra mundial. Foi lá que tive a oportunidade de assistir a uma peça completa, interpretada por grandes atores, admirados e cultuados por um público conhecedor e que sempre lota o teatro, disposto a passar boa parte do dia naquele universo. De fato, o Kabuki tem muito a oferecer ao espectador. Além do aspecto cênico e visual, seus atores dialogam todo o tempo com um sofisticado sistema de três grupos vocais e instrumentais, músicos que realizam diferentes funções, de acordo com cada peça do amplo repertório. E trata-se de música composta, estabelecida por séculos de tradição ininterrupta.

A peça apresentada no Kabuki-za, a primeira da temporada de 2003, foi *Yoshitsune Senbon Zakura*. Trata-se de uma das principais peças do repertório clássico, escrita pelos dramaturgos Takeda Izumo, Miyoshi Shoraku e Namiki Senryu. A obra foi concebida inicialmente para o Bunraku (teatro de bonecos), executada pela primeira vez em 1747, e adaptada para o Kabuki no ano seguinte. A *performance* de fevereiro de 2003 foi ainda especial pelo fato de que os seis atos da peça foram todos apresentados em duas longas sessões, cuja duração é de cerca de seis horas cada. Na primeira parte, foram apresentados os atos: 1. “Diante da *tori* (portal) do santuário de Inari em Fushimi”, 2. “A casa-barco de Tokaiya na baía de Daimotsu” e 3. “Michiyuki Hatsune”. Na segunda parte: 4. “A noz de carvalho” e a “Morte de Kokingo”, 5. “A loja de sushi de Yazaemon em Yoshino”, 6. conclusão, “A mansão de Kawatsura Hogen em Yoshino”.

Yoshitsune Senbon Zakura, que pode ser traduzido como “As mil cerejeiras”, representa a bravura marcial. A peça consiste numa série de episódios derivados das narrativas de guerra Heike-Genji, onde o herói Yoshitsune vence o clã inimigo Taira. No entanto, após a vitória, o irmão de Yoshitsune, Yoritomo, agora à frente do novo governo em Kamakura, o acusa de responsável pela fuga de dois generais inimigos. Yoshitsune é obrigado a fugir com poucos guerreiros aliados. É em torno dessa situação que a peça é construída em episódios fictícios. Paradoxalmente, Yoshitsune não é o personagem principal, mas sim outros ligados à estória, como Shizuka Gozen, uma dançarina que é a amante de

Yoshitsune; os dois generais inimigos de Yoshitsune, Taira Koremori e Taira Tomomori; a esposa de Koremori, Wakaba no Naishi, seu filho Rokudai e seu guarda-costas, Kokingo. Nessa peça foi possível apreciar o estilo de narração *yoruri*, uma das principais formas musicais do Kabuki.

Além do *yoruri*, são empregadas no Kabuki as tradições *nagauta*, *takemoto*, *kiyomoto* e *tokiwazu*. As peças baseadas no Bunraku requerem o *yoruri* e o *shamisen* (instrumento de braço longo com três cordas pinçadas). Nas danças e peças derivadas do teatro No empregam-se os músicos *nagauta*, que são cantores, instrumentistas de *shamisen*, mais a flauta e os tambores No (*kotsuzumi*, *otsuzumi* e *taiko*). Finalmente, os músicos *geza*, que ficam num gabinete escondido do público e se incumbem de pequenas peças e codificações musicais para reforçar a ação dos atores. Trata-se de um tipo de música descritiva, tocada numa variedade de instrumentos de percussão, flautas e cordas.

Pode-se afirmar que a música do Kabuki é estruturada com padrões e melodias que em muitos casos funcionam como símbolos, tal qual *leitmotiven*. O drama é apresentado e dançado pelos atores, narrado pelos cantores especialistas em *yoruri*, *nagauta* e outros estilos. Os cantores japoneses desses estilos são capazes de uma grande expressividade vocal, quando desvelam o enredo, fazem comentários, descrições de cenários, das situações e estados emocionais dos personagens das peças. Sua arte é certamente um dos mais importantes pilares do Kabuki. Os instrumentos dos três grupos tocam motivos representando elementos como uma nevasca, um ambiente escuro e misterioso, um templo, ou simplesmente apresentando as qualidades e estruturas tradicionais de seu estilo. O resultado de todos os componentes do Kabuki é multimidiático, um diálogo entre as artes, com o objetivo de criar um universo artificial para ser desfrutado com prazer pelos espectadores.

As origens do Kabuki e o anticonformismo

A origem e desenvolvimento do Kabuki ocorre ao longo do regime Tokugawa (1603-1868), ao qual se relaciona de forma social e política. O Kabuki representa e desafia o novo contexto sociocultural estabelecido pelo general Tokugawa Ieyasu, um regime militar centralizado e autoritário que encerrou um século de

caos e conflitos feudais. Se, por um lado, Tokugawa pôs fim às guerras civis, ao constante banho de sangue e à instabilidade, por outro, isso foi realizado às custas de um controle rígido da sociedade e do isolamento do Japão. Esse estado de isolamento, decretado pelo regime Tokugawa, durou até a segunda metade do século XIX, quando o poder foi restaurado ao imperador iniciando a era Meiji.

O castelo Tokugawa em Edo, atual Tóquio, tornou-se o centro do governo e da maior cidade japonesa. A paz obtida pela ditadura militar propiciou um desenvolvimento cultural caracterizado pelo gosto e pela celebração da vida, ao menos para a sociedade urbana livre, que ganha importância na nova ordem social. Além das classes tradicionais – os aristocratas, os *daimyo* (senhores feudais), os samurais e os camponeses – cresce o poder dos comerciantes e a importância das cidades. O Kabuki surge às margens dessa sociedade. Deriva das formas de entretenimento populares, do xamanismo e danças budistas, reflete a sofisticada cultura das gueixas (cortesãs) e da prostituição. Por todas essas razões esteve constantemente sujeito ao controle da autoridade militar.

A primeira forma documentada de Kabuki, tal como relatada no *Kunjo Kabuki Ekotoba* (escrito cerca de 1614), consistia em apresentações de uma combinação inédita de danças folclóricas (*furyu*), budistas (*nembutsu odori*) e rituais xamanistas realizados inicialmente por Okuni, uma sacerdotisa do santuário xintoísta de Izumo. Okuni viaja para Kyoto e realiza suas danças no teatro No do templo de Kitano, ganhando popularidade. Suas primeiras apresentações documentadas datam de 1603 e, em 1607, sua companhia foi convidada a se apresentar no palácio Tokugawa em Tóquio.

Okuni apresentava um tipo de adaptação popular das danças budistas *nembutsu odori*. Esta consistia originalmente numa forma de oração realizada pela repetição das palavras *Namu Amidabutsu* (“salve Amida Buddha”). As *performances* de Okuni se distinguem, no entanto, das tradições religiosas e se inserem claramente nas possibilidades e conflitos da nova era. Seu companheiro, Nagoya Sanzaburo (Sanza), é um samurai desempregado, sem mestre, representante da situação na qual muitos de sua classe se encontraram no início do século XVII, com o fim das guerras entre os clãs. Esses samurais, conhecidos como *ronin*, tornaram-se um elemento estranho ao sistema, sendo obrigados a realizar trabalhos indignos de sua classe. Morto em uma briga de rua, Sanza torna-se um ídolo popular pela sua excentricidade e anticonformismo ao regime militar.

De acordo com as lendas sobre a origem do Kabuki, Sanza teria ensinado

para Okuni danças do No, teatro aristocrático, ao qual os samurais tinham acesso. Essas danças foram adaptadas por Okuni e se somaram ao repertório de danças folclóricas e budistas (Ernst, 1974, p. 165). Sabe-se que as apresentações da *troupe* de Okuni eram peculiares em diversos sentidos. As mulheres representavam papéis masculinos e os homens papéis femininos, os elaborados figurinos incluíam roupas ocidentais, rosários com crucifixos e peles de animais exóticos. As pinturas da época ainda mostram que os atores/dançarinos eram inicialmente acompanhados por músicos da formação tradicional do No: um quarteto que incluía uma flauta transversal e os três tambores — *otsuzumi*, *kotsuzumi* e *taiko*. As canções indicam claramente que o Kabuki de Okuni, além de extravagante, celebrava francamente a vida e o erotismo:

Nos entregando à urgência da natureza,
Nós cantamos e dançamos.
Não há passado, nem futuro,
Mas apenas o presente.
Como é solitário dormir sozinha!
Eu não tenho sequer alguém para falar.
Venha, meu querido travesseiro,
Vou conversar com você.
Meu travesseiro está calado.²
(in Ernst, 1974, p. 165)

Não é o meu objetivo aqui traçar a história do Kabuki, mas indicar os elementos que já na sua origem definirão esse gênero. Uma característica do Kabuki de Okuni que, de acordo com Ortolani, tem sido desconsiderada pelos pesquisadores, é sua ligação com o xamanismo e a influência desse aspecto no desenvolvimento de peças de gênero sobrenatural, um importante ramo do repertório do Kabuki. De acordo com a interpretação de Ortolani para os documentos que relatam as origens do Kabuki, as *performances* de Okuni no templo de Kitano em Kyoto podem ser consideradas como derivadas do ritual *tama-shizume* (vide Ortolani, 1990, p. 172-174). Trata-se de um ritual para a pacificação de espíritos perigosos conhecidos como *onryo*, fantasmas vingativos de pessoas que morreram violentamente por causa de suas obstinadas paixões, e ainda espíritos de animais e outros poderes sobrenaturais.

Para Ortolani, Okuni não é apenas uma dançarina, mas uma *miko* shintoísta, uma sacerdotisa que pratica o *tama-shizume* em Kyoto.

O *onryo* é o espírito do recém-falecido Nagoya Sanzaburo, que viveu entre 1575 e 1604, o excêntrico anticonformista *ronin* que, por causa de seu comportamento ousado em protesto ao regime Tokugawa, tornou-se um legendário *Kabuki mono* [excêntrico], ele também tinha sido o amante de Okuni. O grande *kami* de Izumo é o poder divino operando através das apresentações de Okuni para libertar os fiéis do perigoso *onryo*. (Ortolani, 1990, p. 173)

No caso de Sanza, o ritual provavelmente não implicava exatamente numa pacificação de um espírito perigoso, mas na celebração de um modo de vida que não se enquadrava nem nos padrões do passado nem na nova era Tokugawa. Sanza – encarnado/representado pelos atores e dançarinos – e Okuni divulgavam sobre o palco o modo de vida anticonformista dos excêntricos *Kabuki mono*, sua extravagância, sensualidade e prazer de viver.

De acordo com os registros históricos, os governos militares da era Tokugawa encontraram, por parte de grupos urbanos, resistência ideológica relativa ao modo opressivo de como todos os detalhes da vida pública e privada eram controlados. As pessoas desses grupos de oposição eram conhecidas como *Kabuki mono*. *Kabuki* significa inclinar-se, exibir uma tendência, e nessa época tornou-se uma gíria que indicava as atitudes anticonformistas ao regime militar, isto é, protestos realizados desafiando as convenções e as regras de comportamento. Os *Kabuki mono* expressavam seu anticonformismo por “maneiras não-convencionais de vestir, penteados chocantes e extravagantemente decorados, enormes espadas e cachimbos de até 1,2m de comprimento”, além de atentados ao poder e à moralidade da época. Dessa forma, os *Kabuki mono* “perambulavam nas ruas realizando atos de revolta contra as convenções e a decência” (Ortolani, 1990, p. 164).

A associação de Okuni com Sanza, um célebre *Kabuki mono*, e a natureza das apresentações de suas danças fizeram com que o público e o governo se referissem à nova forma usando o mesmo termo, *Kabuki*. A apresentação de Okuni ao xógum foi um evento isolado, logo banido do castelo Tokugawa. De acordo com Ortolani (1990, p. 167), “aos olhos do xogunato, o novo Kabuki era outra forma de não-conformismo rebelde, perverso em seu erotismo, travestis, roupas ultrajantes e uma mistura híbrida de elementos religiosos com conteúdo licencioso”. Os grupos de Kabuki foram sujeitos a séries de restrições severas e detalhadas, em parte pelo anticonformismo e em parte pelas freqüentes revoltas, brigas e escândalos envolvendo os atores e o público, formado não apenas pelas classes urbanas, comerciantes e samurais, mas também por membros da

aristocracia que compareciam aos espetáculos icógnitos. As companhias de Kabuki de mulheres e de jovens homossexuais foram proibidas. Todos os papéis passaram a ser representados por homens. Ainda assim, os atores foram confinados aos bairros ligados à prostituição.

Uma síntese desse aspecto político-social da história do Kabuki pode ser verificada pelo modo como a escrita da palavra se transformou no decorrer dos séculos. As formas antigas de escrita da palavra Kabuki indicavam inicialmente sua relação com o anticonformismo dos *Kabuki mono*. Assim, os ideogramas utilizados eram os derivados do conceito de “desvio da norma” (Figura 1).

傾き 傾奇

Figura 1 - Ideogramas para Kabuki

Ainda no início do século XVII, Kabuki passou a ser escrito com três ideogramas, cujo significado é respectivamente, “canção”, “dança” e “mulher hábil”, isto é, prostituta (Figura 2). Finalmente, o terceiro ideograma foi alterado apenas para “habilidade”, referindo-se à ação cênica (Figura 3). Em ambos os casos, os ideogramas são pronunciados como *ki*.

歌 舞 妓

Figura 2 - Kabuki

歌 舞 伎

Figura 3 - Kabuki

As alterações na escrita podem indicar as mudanças pelas quais essa forma de teatro/dança passou ao longo da sua história. Inicialmente, houve a associação com os *Kabuki mono*. Em seguida, durante o período Tokugawa, o Kabuki foi identificado como uma forma de arte cênica, onde a canção e a dança eram apresentadas por prostitutas. Ainda que, por uma regulamentação do governo militar de 1652, o Kabuki passou a ser executado apenas por homens, na escrita se manteve a associação (Figura 2). Trata-se possivelmente de um vestígio de

como essa forma de arte era discriminada pelo xogunato, que impunha aos atores severas restrições, normalmente atribuídas aos habitantes dos bairros de prostituição e aos sem casta. De acordo com Kawatake (2003, 85-86), no período Meiji (1868-1912) a última sílaba foi finalmente reescrita implicando apenas a idéia de habilidade, que aponta para a encenação. Kabuki passa a significar a reunião das artes da música, dança e teatro. A alteração na escrita indica que, na segunda metade do século XIX, o Kabuki já havia se cristalizado como um gênero clássico, perdendo o papel político-social que exerceu na era Tokugawa. Com a ocidentalização do Japão, o Kabuki, assim como as outras artes (tais como o Gagagu, o No, e o Bunraku), passa a representar a cultura tradicional japonesa, sendo cultivado, preservado e admirado como tal.

O ator, estrela do Kabuki

Segundo vários especialistas, o foco do Kabuki está na *performance* do ator. Todos os elementos do drama e da música, figurino e cenário são concebidos para que a interpretação vocal e a ação cênica de cada tipo específico de ator possa se destacar (vide Ortolani, 1990, p. 187). Os atores são virtuosos e o público aprecia seu trabalho vivamente durante a apresentação por meio dos *kakegoe*, chamando em voz alta o nome da linhagem de seus atores preferidos. Os *kakegoe* obedecem uma estética, devem ser emitidos no momento exato para que se integrem ao espetáculo harmoniosamente. Assim, a participação do público é igualmente organizada de acordo com a estética Kabuki.

A interpretação cênica é realizada de acordo com tipos característicos, papéis especializados que um ator executará toda a sua vida (exceto o papel de criança). Os principais tipos são: *tachiyaku* (herói), *katakiyaku* (vilão), *kashagata* (mulher idosa), *wakaonnagata* (mulher jovem), *wakashiigata* (homem jovem), *oyajikata* (homem velho), *dokegata* (comediante), *yakkogata* (criado) e *koyaku* (criança). Dentre esses tipos, os estilos de interpretação mais importantes são: *aragoto*, estilo “rude”, executado pelos heróis marciais; *wagoto*, estilo gentil e romântico de herói; e *onnagata*, a personificação da feminilidade.

Tratam-se de tipos estilizados e não realistas. Foram criados por grandes atores, excêntricos, admirados e muito populares em sua época. O criador do

estilo *aragoto* foi Ichikawa Danjuto (1660-1704), apreciado na região de Edo. Sakata Tojuro (1647-1709), uma estrela da região de Osaka e Kyoto, fundamenta o estilo *wagoto*. O estilo *onnagata* é uma característica marcante do Kabuki. Desde que as mulheres e jovens foram proibidos de atuar, os papéis femininos passaram a ser executados por homens. O mais famoso *onnagata* foi Yoshizawa Ayame (1673-1719), que regulou os princípios desse tipo de interpretação. O ator que representa uma jovem mulher deveria personificar a feminilidade típica do Kabuki não apenas no palco, mas ainda em sua vida privada, para que corporificasse perfeitamente seu papel. Até 1842, os *onnagata* eram até mesmo admitidos tacitamente nos banhos públicos femininos. Em cena, o *onnagata* não apenas representa papéis de jovens e gueixas, mas ainda deve dominar um considerável repertório de coreografias. Até hoje, os grandes atores de Kabuki são populares e admirados pelo seu público. Um nome como Tamasaburo Bando, famoso *onnagata* da atualidade, é conhecido internacionalmente.

A música do Kabuki e a narração cantada

A importância da ação cênica, da dança e do uso da voz na elocução dos textos, elementos esses centralizados no trabalho do ator/dançarino, não implica que o papel da música no Kabuki seja meramente subsidiário. Os vários estilos de canto narrado não representam apenas o conteúdo das peças. O canto e as outras formas, como a música do *shamisen*, dos tambores e de outros instrumentos de percussão foram cuidadosamente elaborados durante séculos, criando formas dinâmicas de interação entre os elementos da encenação. A música no Kabuki é eclética, combinando vários estilos e adaptando não apenas textos de outras tradições, como o No e o Bunraku, mas importando inclusive seus estilos de canto narrado e de acompanhamento instrumental. Todas essas linguagens foram transformadas de acordo com o estilo Kabuki, configurando formas musicais e sistemas de significação peculiares a essa linguagem.

Os principais tipos de música são: o *nagauta*, para acompanhar danças cuja origem está no teatro No; o *yoruri*, empregado nas peças tomadas do repertório do Bunraku; e as formas narrativas *tokiwazu* e *kiyomoto*. De acordo com a origem da peça, uma formação musical específica é empregada. Os músicos

principais se apresentam no palco, em posições determinadas. Nas peças que requerem o *yoruri*, o narrador e o instrumentista de *shamisen*, aqui denominados *chobo*, ocupam o lado esquerdo do palco, ou uma plataforma móvel. Quando a peça é derivada do repertório No, se emprega a orquestra *nagauta*. Esta se apresenta em cena sobre um praticável, situado no fundo do palco. A orquestra *nagauta* é composta por um certo número de cantores/narradores, um número equivalente de instrumentistas de *shamisen*, além da flauta e dos tambores do No. Além do *yoruri* e do *nagauta*, os outros estilos empregados no Kabuki são o *tokiwazu* e o *kiyomoto*. O primeiro é dedicado às cenas românticas, enquanto o segundo consiste em canções narrativas ou pequenas peças cômicas. Finalmente, um grupo especial de instrumentistas têm a função de representar musicalmente os elementos fundamentais da peça. São os músicos do *geza*, um gabinete especial construído à direita do palco e ocultado do público por uma cortina de bambu.

Degatari é o termo geral para os músicos que aparecem sobre o palco no Kabuki. A palavra *degatari* implica em vir para fora e declamar. Trata-se não apenas de distinguir esses músicos daqueles que ocupam o *geza* (e que portanto não se mostram para o público), mas indica principalmente o caráter narrativo da música no Kabuki. De fato, na maior parte das peças, o canto de passagens narrativas ou descritivas acompanhadas por *shamisen* é um dos elementos mais importantes, que deve atuar de forma precisamente coordenada com o trabalho dos atores. Neste artigo, abordarei as duas formas de canto narrativo mais empregadas no Kabuki, o *yoruri* e o *nagauta*.

Do ponto de vista musical, o canto narrado constitui a essência do Kabuki. Uma de suas formas principais é o *yoruri*, que tem origem independente do teatro. A arte da recitação remonta ao século XI. Normalmente realizada por monges cegos que faziam o seu acompanhamento com o *biwa* (um tipo de alaúde com cinco cordas de origem chinesa), passam ao final do século XII a apresentar os romances históricos, como os contos Heike, que cantam as guerras entre os clãs Minamoto e Taira, e a derrota deste último. Por volta de 1562 (conforme Malm, 1963: 56), um novo instrumento de cordas é introduzido no Japão e se sobrepõe rapidamente ao *biwa*. Trata-se do *shamisen*, um instrumento com três cordas, braço longo, com a caixa de ressonância em formato retangular e coberta por pele (inicialmente de serpente e depois com pele de gato ou cão). O responsável pela adoção do novo instrumento foi Sawazumi Kengyo, de

Osaka. Uma peça em particular define o novo estilo de narração. *Joruri Junidan Zoshi* é a estória da princesa *Joruri*, que se torna tão popular ao ponto de o público batizar o novo estilo como *joruri*. Ao mesmo tempo floresce a arte dos manipuladores de bonecos. Nos últimos anos do século XVI, a associação dos manipuladores com os narradores e seu novo *shamisen* faz surgir o *Bunraku* (vide Giroux e Suzuki, 1991, p. 43-44). O *shamisen* se difunde pelas casas de chá, entre as gueixas, e é igualmente introduzido no *Kabuki* no início do século XVII. Atualmente, o acompanhamento do *joruri* é feito pelo *shamisen* de tipo *futozao*, de braço largo e de afinação grave.

O *joruri* constitui, portanto, um tipo de canto narrado. Mas as qualidades rítmicas e vocais dessa arte não são facilmente compreendidas sem a experiência em primeira mão por parte do espectador. De acordo com Ernst:

Nas peças derivadas do teatro de bonecos, a voz do ator, a voz do narrador e a música do *shamisen*, cuja extensão é equivalente à voz humana, formam um contínuo auditivo. As falas do ator são altamente formalizadas e, particularmente no clímax, começa a se dirigir, pela prolongação das vogais, na direção de um recitativo. O narrador emprega a mesma maneira de interpretação vocal do ator, mas nas passagens narrativas e naquelas as quais revelam os pensamentos do personagem ele se dirige ao que pode apenas ser descrito como uma canção ou salmodia. Essas palavras, no entanto, não transmitem, por causa de suas associações, uma impressão correta da qualidade da voz do narrador. Takemoto Gidayu [1651-1714] escreveu em seu livro sobre *joruri*, "As palavras no *joruri* não devem ser cantadas ou salmodiadas, mas declamadas. Entretanto, elas devem ser declamadas ou narradas com uma melodia." Exceto pelo fato que ela tem menos variação em alturas, a qualidade do discurso do *chobo* tem mais em comum com o *sprechstimme* do *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg ou o *Wozzeck* de Alban Berg do que outras formas de expressão vocal do Ocidente. Ela emprega os quartos de tom e os tons intermediários da conversação, e o padrão melódico imposto sobre as palavras. Não há nada nele que se assemelhe a uma melodia, tanto no sentido popular como no sentido técnico da palavra, nem aquilo que, ao menos para os ouvidos ocidentais, possa ser chamado de uma cantiga. (Ernst, 1974, p. 118)

A relação entre o desenvolvimento da ação cênica, interpretação de voz do ator e a música *chobo* – isto é, o narrador e o *shamisen* – ocorre não por mera sobreposição, mas por uma continuidade interativa entre seus elementos. Essa interatividade ou diálogo entre linguagens é uma característica típica das formas de dança e teatro japonesas, também encontradas em tradições de dança e teatro da Índia e de outros países não-ocidentais. No caso do *Kabuki*, "em cenas de pranto, por exemplo, o *shamisen* enfatiza o movimento do corpo do

personagem enquanto ele chora e então, musicalmente, toma o som do 'choro', apesar de que esse som não é em sentido algum uma representação literal. Há uma grande liberdade de movimento entre a voz do ator, a voz do narrador, e a música do *shamisen*" (Ernst, 1974, p. 119). Trata-se, portanto, de linguagens que colaboram entre si para a realização da representação formalizada. Ainda de acordo com Ernst, "o narrador, assim como o *shamisen*, pode assumir o choro ou o riso do ator sem pausa, e o ator, de maneira semelhante, o retoma sem uma pausa entre a sua fala e a do narrador. E já que essa tríade de expressão se move na mesma faixa de altura, e desde de que cada um tem as qualidades vocais dos outros dois, eles produzem um forte sentido de continuidade auditiva" (Ernst, 1974, p. 119). Uma vez que há uma grande proximidade entre as qualidades musicais dos três elementos – ator, narrador e *shamisen* – a dimensão sonora do Kabuki transita em continuidade pelos registros da recitação do ator, do estilo mais musical do narrador e o timbre de cordas pinçadas do *shamisen*.

Nagauta

O significado literal de *nagauta* é "canção longa". De acordo com Malm, esse estilo de canto acompanhado de *shamisen* se desenvolveu a partir do *jiuta*, que consistia em canções locais da região de Osaka e Kyoto (vide Malm, 1963, p. 6-7 e 2000, p. 213-237). A primeira referência às canções *nagauta* encontra-se numa coleção de 1703, intitulada *Matsu no Hara*, onde um conjunto de 50 peças é denominado *jiuta no nagauta*. Mais tarde, esse repertório foi rebatizado de *kamigata*; enquanto associado ao Kabuki em Tóquio, o novo estilo passou a ser denominado *edo nagauta*, ou simplesmente *nagauta*. As longas canções suprimam a necessidade de música para as peças em que a dança exerce um papel importante.

Atualmente, uma orquestra *nagauta* engloba consideráveis forças musicais. Os cantores e instrumentistas sentam-se sobre um longo praticável com dois níveis, coberto de tecido vermelho, ao fundo do palco. No nível mais alto, se alinham dez cantores à direita e dez instrumentistas de *shamisen* à esquerda. O instrumento usado para o *nagauta* é um *shamisen hosozao*, de braço estreito, que emprega uma afinação aguda. No nível inferior, seis percussionistas executam os

tambores do No (*otsuzumi*, *kotsuzumi* e *taiko*); um flautista se encarrega do *nokan*, a flauta No, e do *fue*, uma flauta de bambu simples para melodias folclóricas.

A dramaturgia se apoia no trabalho dos cantores, acompanhados pelos instrumentos de corda, sopro e percussão. Os cantores *nagauta* se distinguem do *yoruri* por uma técnica vocal especial (além, evidentemente, das questões de origem da tradição, repertório, estilo, etc.). De acordo com Malm,

a extensão do canto *nagauta* em si mesma não está além do usual, mas o modo de produção do tom da voz cria um som único, não ocidental. Se diz que o tom se origina no abdome e, à medida que se eleva, passa de uma tonalidade inicial de peito para um domínio de um tom de cabeça. A garganta permanece muito tensa e o tom é forçado para o registro superior sem que se faça recurso ao falsete. (1963, p. 49)

A maior parte do repertório *nagauta* é cantado numa região bastante aguda. Ritmicamente, o canto se caracteriza pelo *fusoku-furi*, neutralidade. Isto é, a linha vocal é realizada sem acentos métricos. Além disso, nos recitativos, a voz se articula em defasagem em relação ao *shamisen*, pois o cantor inicia na segunda parte do primeiro tempo da linha do *shamisen*. De acordo com Malm, não se trata de um canto sincopado, mas sim de um recurso que permite que as palavras sejam ouvidas claramente sem serem encobertas pelo *shamisen* (1963, p. 50-51).

O sistema modal do *nagauta* está construído de acordo com as afinações do *shamisen*. Tradicionalmente existem três afinações, a predominante é a *hon-choshi*, onde a corda mais grave é afinada em si^2 , a segunda em mi^3 , e a terceira corda em si^3 . A segunda forma de afinação, *ni-agari* ("elevar a segunda"), consiste em alterar ascendentemente a segunda corda em um tom. Assim, obtém-se: si^2 , $fa\#^3$ e si^3 . A terceira, *san-sagari* ("abaixar a terceira"), alterando descendentemente a terceira corda em um tom, resulta em: si^2 , mi^3 e la^3 . Em peças modernas também se encontra a afinação *ichi-sagari* ("abaixar a primeira"). De acordo com a teoria estética japonesa, a afinação *hon-choshi* é mais adequada para a música solene, *ni-agari* para peças alegres, e *san-sagari* para música melancólica ou serena. No entanto, de acordo com Malm (1963, p. 62), esses simbolismos não são empregados consistentemente, existindo muitos casos em que o texto e a música diferem da atribuição tradicional de sentimentos dada às afinações.

Os dois principais modos empregados no *nagauta* são *yo* e *in* (vide Exemplo 1). Esses modos são essencialmente pentatônicos, onde as notas losangulares representam graus ornamentais possíveis de serem omitidos. Cada modo ain-

da aceita duas versões plagais, contruídas uma quinta ou uma quarta abaixo da tônica (Exemplos 2 e 3). Uma série de outras escalas são empregadas para realizar modulações (vide Malm, 1963, p. 61).



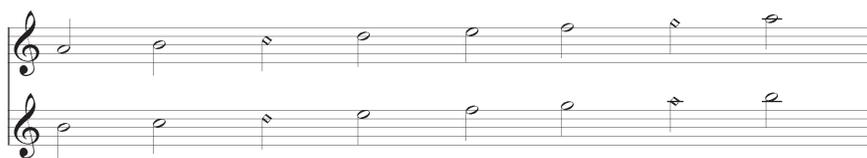
Exemplo 1 — modos do *nagauta*

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Yo' and the bottom staff is labeled 'In'. Both staves contain a sequence of eight notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The notes are written as quarter notes on a treble clef staff.



Exemplo 2 — formas plagais para o modo *yo*

The image shows two musical staves. The top staff starts with G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The bottom staff starts with C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. Both staves contain a sequence of eight notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The notes are written as quarter notes on a treble clef staff.



Exemplo 3 — formas plagais para o modo *in*

The image shows two musical staves. The top staff starts with G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The bottom staff starts with C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. Both staves contain a sequence of eight notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The notes are written as quarter notes on a treble clef staff.

A análise de Malm sobre os centros tonais e os esquemas de modulação no *nagauta* leva às seguintes conclusões:

Todas as peças em *hon-choshi* começam com o centro tonal em mi, freqüentemente modulam para si, e retornam para mi, ou terminam sobre uma semicadência em mi ao final da primeira seção (*oki*). As peças que [desde o começo] estão em *ni-agari* começam tanto em si como em fá#, assim seguindo o mesmo padrão de relacionamento da tônica para dominante encontrado em *hon-choshi*, exceto pelo fato de que a altura [do centro tonal] está uma quinta acima. As peças em *san-sagan* são menos consistentes. Todas, no entanto, usam como centro tonal o lá durante algum tempo na seção de abertura. (Malm, 1963, p. 60-61)

Uma vez que as modulações definem a forma *nagauta*, mudanças de afinação no *shamisen* entre as partes de uma peça são comuns.

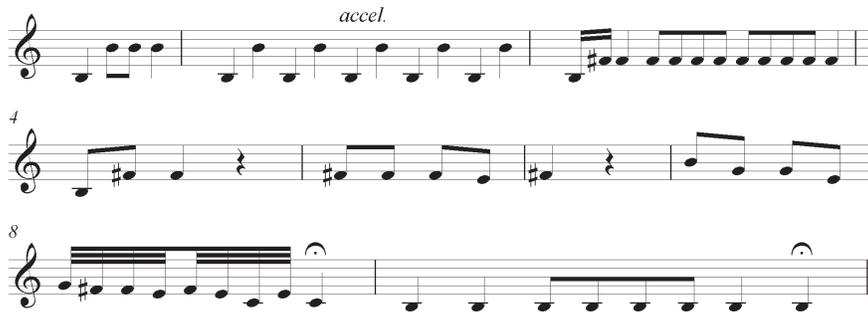
O Kabuki é organizado em seis partes: *okiuta*, *michiyuki*, *kudoki*, *odorji*, *chirashi* e *dangire*. A introdução, *oki*, tem a função de preparar o público para a entrada do ator principal. Essa entrada, realizada pelo *hanamichi* (passarela que leva

do fundo da platéia ao palco do teatro Kabuki), é executada no *michiyuki*, cuja função é a de representar musicalmente o caráter do personagem. *Kudoki* é uma seção de caráter leve, realizada sem os tambores, estabelecendo um contraste com a próxima parte. A seção principal da forma de dança Kabuki é o *odoriji*, marcada pela entrada do *taiko* e da flauta de bambu. Além do canto, o *odoriji* pode incluir um extenso interlúdio instrumental. A seção seguinte, o *chirasi*, é ainda mais brilhante. É uma parte relativamente livre, com a entrada de todos os tambores para enfatizar o ritmo. O *dangire* é a coda, normalmente breve, que encerra a composição (Malm, 1963, p. 34-36).

As estruturas musicais empregadas pelo *shamisen* e pelos tambores são constituídas pela articulação de melodias e figuras rítmicas padronizadas ao longo da evolução do Kabuki. Esses temas padronizados foram transmitidos não apenas através da prática e da educação musical tradicional (de mestre para discípulo), mas ainda pelas próprias peças. Os padrões não são rigidamente imitados de uma obra para outra, mas apresentam variações, normalmente não muito profundas, permitindo que sempre se reconheça o tema. Muitas vezes esses padrões variados são denominados *kakari* ou *gakari* ("basedo no estilo de"). O repertório mais conhecido de padrões são os 48 *ozatsuma-te*, que têm origem na escola de *shamisen* *Ozatsuma-bushi*, atualmente extinta. Malm transcreve esses padrões em seu livro sobre o *nagauta* (1963, p. 331-338). Transplantados para o Kabuki, os *ozatsuma-te* são empregados de acordo com a forma, isto é, padrões para introdução ou conclusão; ou para funções específicas, tais como início de uma composição, interlúdios instrumentais, acompanhamento para recitativos, fórmulas cadenciais. Dois desses padrões são transcritos abaixo. O Exemplo 4 apresenta o padrão *kakeji*, que é empregado para acompanhar recitativos. No Exemplo 5 se encontra o *tobi tatake*, um padrão muito utilizado para cadências finais. Uma vez que as peças de Kabuki são inteiramente compostas, a associação entre os padrões e a dramaturgia resulta não apenas numa espécie de formalismo, mas ainda em redes significativas que o espectador experiente sabe reconhecer.



Exemplo 4 — padrão melódico *kakeji* para *shamisen* (Malm, 1963, p. 333)



Exemplo 5 — padrão melódico *tobi tataki* para *shamisen* (Malm, 1963, p. 336)

Na medida em que as peças foram compostas e o repertório do Kabuki foi estabelecido ao longo da era Tokugawa, a formalização do Kabuki propiciou sua recepção de acordo com redes de símbolos, constituindo uma linguagem conhecida pelos artistas e pelo público. De acordo com Ernst,

o espectador foi “acostumado” com aquilo que ele viu e se colocava geralmente no mesmo mundo perceptivo do artista. Para o público do Kabuki, um certo estilo de penteado, maquiagem, ou figurino afirmava imediata e completamente a natureza do personagem. A maneira pela qual um ator segurava um cachimbo comunicava num momento a totalidade de sua classe social. Uma frase de música tocada no *shamisen*, um simples gesto, poderia evocar economicamente um tempo, um lugar, um sentimento. (Ernst, 1974, p. 18)

Muitas vezes comparados com *leitmotiven*, os padrões não são apenas tocados pelo *shamisen*, mas também se encontram no *hayashi*, o conjunto de instrumentos de origem No. O *hayashi*, formado por três tipos de tambores mais a flauta, é empregado no *nagauta* especialmente em duas funções. Os motivos concebidos para as entradas e saídas de personagens, assim como para representar seu caráter, são chamados de *deiri-bayashi*. Já a música para acompanhamento de danças e seus interlúdios instrumentais é chamada de *maigoto-bayashi* (Malm, 1963, p. 78). O *hayashi* é um grupo fundamental na orquestra *nagauta*. Os tambores e a flauta colaboram intensamente para a representação musical da dramaturgia das peças. Ainda que originalmente parte de seu repertório foi importado do No, atualmente sua concepção está completamente imbuída do estilo e das qualidades do Kabuki.

Na medida em que o repertório foi sendo ampliado, padrões de tambores que foram usados para uma certa situação numa determinada peça foram

exportados para outras peças. Nem sempre se manteve uma relação de significado, pois muitas vezes um padrão foi utilizado em situações dramáticas diferentes da original. Em alguns casos, o padrão de tambor manteve sua relação com uma idéia ou objeto de representação e assim constituiu um símbolo. Um exemplo é o padrão *higehiki*, “cofiando a barba” (Exemplo 6, notas em losângulo representam articulação na borda e notas normais representam articulação no centro do tambor). Trata-se de um gesto masculino, tipicamente usado por guerreiros no Kabuki (Malm, 1963, p. 84). Uma instância da ocorrência do *higehiki* encontra-se na peça *Goro Tokimune*, transcrita por Malm (1963, p. 298-329). O padrão aparece nos compassos 398-400, na seção *odoriji* da peça, onde se canta o amor impossível entre o guerreiro Goro e a cortesã Shosho. Apesar do caráter lírico dessa parte do canto, a peça trata do desejo de vingança de Goro, que quer encontrar os assassinos de seu pai. A canção romântica não é, portanto, completamente lírica, mas inclui sentimentos inquietos sugeridos pelos instrumentos. No momento em que o *higehiki* aparece, o ator realiza uma postura fortemente masculina (Malm, 1963, p. 201). Quanto ao padrão, pode-se notar uma certa iconicidade no gesto estilizado de cofiar a barba lateralmente e a alternância rítmica de timbres dos *tsuzumis*.

Exemplo 6 — padrão *higehiki* para *otsuzumi* e *kotsuzumi* (Malm, 1963, p. 84)

Geza ongaku

O terceiro grupo musical do Kabuki é composto pelos músicos do *geza* (“lugar baixo”) ou *kuromisu* (“cortina preta”). Trata-se de uma sala especial, atualmente localizada do lado direito do palco, oculta ao público. De seu interior os músicos podem ver o palco e o *hanamichi* através de uma cortina de bambu disfarçada no cenário. A música *geza* (*geza ongaku*) tem a função de representar uma variedade de elementos do drama ou de uma dança, além de ruídos, sinais e outros tipos de música especificados numa peça. Não se trata de uma

sonoplastia, já que a música *geza* foi estabelecida pela tradição de modo preciso, pois em determinados momentos de uma peça melodias, motivos, padrões rítmicos, timbres são executados, constituindo parte do todo da composição musical e cênica do Kabuki. De acordo com Ernst,

Passagens agourentas, tal como a aparição de um ser sobrenatural, seja no palco ou através do alçapão no *hanamichi*, o movimento de um suicida em direção a um rio, ou de um assassino se aproximando de sua vítima, são acompanhados pelas batidas rápidas de um tambor que é mais ressonante que o bombo ocidental. Bata-lhas são indicadas pelo som de tambores e de instrumentos metálicos, e não por uma gritaria ou tumulto de vozes. Uma única nota de um grande sino de templo não é usada para representar literalmente o som de um templo nas redondezas, mas sim para criar o sentimento da chegada da noite e da solidão do criado, um sentimento muito apreciado na expressão artística japonesa. Do mesmo modo, o gralhar desamparado do corvo no quarto ato de *Os 47 Ronins Leais* (o qual mais tarde é usado como sinal entre os 47 *ronins*) não é uma reprodução literal do som [da gralha], mas uma teatralização. (1974, p. 121)

A teatralização de que fala Ernst pode ser pensada como um tipo de representação musical baseada não numa imagem sonora direta, mas em diagramas, signos icônicos mais abstratos que significam pelo fato de possuírem uma semelhança com um aspecto rítmico, com uma curva melódica do som, com um movimento, forma ou a progressão de um timbre (vide Martinez, 1996, p. 74-80; 2003). Encontram-se ainda formas de paródia musical ou referências alegóricas (Martinez, 1996, p. 81-83). Em outros casos, trata-se realmente de símbolos, como será discutido a seguir.

Os principais instrumentos usados no *geza* são: a voz, o *shamisen*, o *shakuhachi* (flauta de bambu vertical), o *fue* (flauta transversal de bambu), gongos, sinos, címbalos, tambores de vários tipos, incluindo o *odaiko* (o maior e mais grave tambor empregado no Kabuki). Um xilofone com 16 teclas é utilizado em cenas cômicas. O *ki* ou *hyoshigi* é uma espécie de matraca ou clave muito importante na condução de todo o espetáculo. Outros instrumentos de corda incluem o *koto* e o *kokyo* (um instrumento de arco com três cordas).

Entre os tambores, o *odaiko* é amplamente empregado para representações musicais. De acordo com Kawatake, possui três funções: seu som natural como tambor, seu uso imitativo, e para sugerir uma atmosfera ou um sentimento (2003, p. 103). No primeiro caso, estão as batidas para indicar as horas, para anunciar uma disputa de sumô, ou padrões militares usados na guerra (conhecidos como

dojam ou *donjara*). Na segunda categoria estão as representações de fenômenos naturais como vários tipos e intensidades de chuva, vento, trovão, ondulação de marés, etc. Um caso interessante é a imitação do eco em peças que se passam nas montanhas. Para isso, dois tambores *kotsuzumi*, situados em lados opostos do palco, tocam o motivo *kodama* com uma certa defasagem entre eles, representando o fenômeno do eco (Malm, 1963, p. 109).

O suave cair da neve é representado por uma composição para *odaiko* e *shamisen*. O *odaiko* executa uma série de articulações em pianíssimo, com baquetas chamadas de *yuki bachi*, “baquetas de neve”. São baquetas de madeira, curtas e de considerável diâmetro, cuja cabeça é revestida de algodão. Esse motivo se chama *doro doro*. O *shamisen* toca uma melodia denominada *yuki*, “neve” (vide Exemplo 7).

The musical score for Example 7 is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the Shamisen part in treble clef and the Odaiko part in bass clef. The time signature is 2/4. The Odaiko part is marked *pp*. The second system shows measures 6 through 29, with the Shamisen part in treble clef and the Odaiko part in bass clef. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, and triplets.

Exemplo 7 — *yuki* (“neve”), *geza ongaku* (Malm, 1963, p.112)

O motivo *yuki* pode representar a neve em situações em que esse fenômeno aparece diretamente numa peça. Nesse caso, um efeito cênico é normalmente utilizado, produzindo no palco uma suave queda de neve de papel branco picado em pequenos triângulos, que caem dos *yuki kago*, “cestas de neve” suspensas. Além disso, a idéia de neve pode ser representada pelo *geza* para evocar um clima ou sentimento frio, por exemplo, a aparição de um fantasma.

Nesse caso, a melodia executada pelo *shamisen* deve ser *yurei sanju*, “fantasma *sanju*”; e a flauta deve executar o motivo *netori* (conforme Kawatake, 2003, p. 104, vide ainda Malm, 1963, p. 109), completando a representação de um clima noturno, frio e sinistro. Ainda que possa haver uma certa iconicidade no motivo executado pelo *odaiko*, as melodias que completam as representações de neve funcionam simbolicamente.

Um outro tipo de qualidade de sentimento é representado pela melodia *tsukuda*. Associada precisamente a uma ilha na foz do rio Sumida em Tóquio, *tsukuda* significa “mundo flutuante”. Na era Tokugawa, essa ilha era reservada aos bairros das gueixas. Barcos eram providenciados pelos proprietários das casas de gueixas para que os clientes pudessem ir e voltar da ilha. Nesses barcos, para entreter os clientes, gueixas tocavam o *shamisen* na afinação *sansagari*. A melodia *tsukuda* é assim utilizada no Kabuki para representar o clima alegre dessas viagens de barco. No entanto, esse signo musical é exclusivamente usado para o rio Sumida. Outras situações semelhantes, outros “mundos flutuantes” são representados por outras melodias (Malm, 2000, p. 242). No Exemplo 8, a melodia *tsukuda* é acompanhada pelo padrão *nami no oto*, “o som das ondas”, tocado pelo *odaiko*. Nota-se que as ondulações são representadas iconicamente apenas na dimensão da dinâmica, com os *crescendi* realizados pelo *odaiko*.

Exemplo 8 — *tsukuda*, “mundo flutuante”, *geza* (Malm, 1963, p. 243)

Um motivo que simboliza a atmosfera de corte é o *kangen* (Malm, 1963, p. 111). Aqui, ao contrário do *tsukuda*, a associação não foi estabelecida por um fato histórico, mas simplesmente por uma convenção (Exemplo 9). Trata-se, portanto, de um símbolo musical genuíno (vide Martinez, 2001, p. 140-142).

Exemplo 9 — *kangen*, “corte”, *geza* (Malm, 1963, p. 252)

***Kyogenkata*, timing, mie e o conceito de ma**

Claves ou matracas são muito usadas na cultura japonesa para chamar a atenção. No Kabuki esse instrumento tem uma função especial, diretamente relacionada com o ritmo e o fluir do espetáculo. Existem dois tipos de claves, o *hyoshigi* e o *tsuke-uchi*. *Hyoshigi*, ou simplesmente *ki*, é um instrumento formado de duas peças de madeira (cerca de 25 cm) que são percutidas entre si como uma clave ou matraca. No passado, esse instrumento era tocado pelo diretor do espetáculo, que coordenava toda as ações, entradas e saídas com o som penetrante do *ki*. O músico que toca o *ki* é denominado *kyogenkata*. Ainda que atualmente ele não seja considerado o diretor, sua função controla o fluir e os pontos culminantes de uma peça. O instrumento sinaliza, portanto, todo o movimento cênico e determina o ritmo do próprio espetáculo, suas alterações e progressões. O *tsuke-uchi* é um instrumento semelhante, porém percutido sobre uma tábua, e associado ao estilo heróico, ou *aragoto*. Seu timbre é mais grave do que o *ki*.

O *ki* serve não apenas para atrair a atenção do espectador, ou como um mero sinal para os assistentes da peça realizarem uma troca de cenário, ou o fechamento da cortina, etc. As claves são principalmente utilizadas para enfatizar o movimento dos atores. O *tsuke* é sempre tocado quando os atores entram ou saem do palco correndo. No caso de uma entrada, as claves são tocadas começando em fortíssimo e terminando em pianíssimo, e vice-versa no caso das saídas. Como essas entradas e saídas são bastante rápidas, o *tsuke* tem a função de chamar a atenção do público para a ação, além de representar iconicamente a excitação do movimento do ator. Em cenas de luta ou batalha, o *tsuke* executa complexos ritmos sincopados, em contraponto com o movimento

dos atores. Cenas de luta, como os *tachimawari*, são coreografadas e construídas com padrões complexos de movimento, onde as claves assumem um papel musical fundamental.

Um importante uso do *tsuke-uchi* está associado ao *mie*. Este consiste numa técnica corporal, de grande intensidade, quando no ápice de uma ação ou de um movimento de dança, o ator/dançarino congela o movimento por alguns segundos. Essa pose ou atitude estática paradoxalmente marca o clímax do movimento no Kabuki. A imobilidade do *mie* tem como significado as qualidades visuais e dinâmicas da dança, enfatizadas pela pose. Isto é, seu significado estético é abstrato. Segundo Ernst, o *mie* pode ter sido derivado da escultura budista, já que as poses dos atores apresentam uma forte semelhança com a tensão e expressividade das estátuas japonesas. Ele escreve que tanto o *mie* como as estátuas têm qualidades semelhantes: "Suas atitudes são equilibradas e auto-suficientes no uso dos músculos antagônicos, de maneira que tensão e intensidade de expressão são suas principais características; desde que o movimento é auto-suficiente, a atitude é mais defensiva do que agressiva" (Ernst, 1974, p. 178).

Existem vários tipos de *mie*. O mais comum é o *mie* do tipo "jogando uma pedra", quando o ator mantém a mão direita elevada acima da cabeça, com os dedos estendidos; e a mão esquerda segura o pomo da espada ou um leque. Essa pose não significa que o ator pretende jogar uma pedra, mas sim que uma seqüência de movimentos culminou numa pose de grande intensidade, codificada por essa atitude, e que semioticamente representa as próprias qualidades visuais do movimento e da atitude do ator. Trata-se de um ícone puro, como uma imagem abstrata. Em última análise, o *mie* não representa nada além de si mesmo, suas próprias qualidades plásticas.

Um momento esteticamente tão importante, não poderia deixar de ser enfatizado pela música. Isso é realizado pelo *kyogenkata*. De acordo com Ernst,

O *mie* é sempre acompanhado pelo *tsuke-uchi*, o método de uso varia de acordo com a natureza do *mie*. Em alguns casos, as claves são tocadas rapidamente num crescendo geral na medida em que o *mie* alcança o seu clímax. Em outros, algumas poucas batidas bem separadas marcam o início do clímax. Mas, invariavelmente, o clímax do *mie* é anunciado por uma única e aguda batida das claves. (Ernst, 1974, p. 111-112)

O *mie* não seria capaz de representar o ápice de um movimento se não fosse realizado no momento exato. A grande tensão estética que essa técnica signifi-

ca é resultado de um senso temporal e rítmico altamente refinado. O ator e o *kyogenkata* criam esse momento pela sua extraordinária precisão, pelo *timing*, que conjuga o movimento corporal, as batidas do *ki*, e o instante em que o *mie* emerge. O ritmo interno, o senso de tempo, são entendidos nas artes japonesas pelo conceito de *ma*. Assim como o *mie*, o som do *ki* ou *tsuke* é regido com precisão pelo *ma*. Segundo Ortolani, “o movimento estilizado do Kabuki pode ser construído como seqüências de *katas* [padrões de movimento], os quais progridem (solene e intensamente no estilo *aragoto*, ou graciosa e sensualmente no estilo *wagoto*) de uma posição estatuesca para a próxima, entremeadas por pausas (*ma*) até que a seqüência climática subitamente se congele numa única pose expressiva, chamada de *mie*” (1990, p. 189). Para Kawatake, cada cultura possui um ritmo único, resultado do seu clima, história e caráter nacional. No Japão, esse ritmo interno é designado *ma*, e no Kabuki se manifesta no uso do *ki* e do *tsuke* (2003, p. 92).

Todos os aspectos temporais de uma apresentação de Kabuki são regidos por este senso de tempo. O *timing* japonês é peculiar e de certa forma irracional, isto é, não pode ser medido por uma pulsação ou uma divisão simples e racional do tempo, como na música ocidental. Ele é aprendido por convivência, familiaridade e treino imitativo. Kawatake descreve uma das primeiras apresentações de um grupo de Kabuki em Nova York, onde a cortina do teatro deveria, por força de obrigações contratuais, ser fechada por um técnico americano. Mas nos ensaios, verificou-se que esse assistente de palco não conseguia imprimir ao fechamento da cortina o momento, o tempo e a velocidade corretas, de acordo com o sentido estético requerido pelo Kabuki. Finalmente, foi permitido que o *odogu kata*, isto é, o técnico japonês treinado nessa função, realizasse o fechamento da cortina; agora, corretamente de acordo com o *ma* dessa ação (2003, p. 90).

Representação e a não-representação

De acordo com Ernst, o Kabuki deve ser considerado como um tipo de teatro apresentativo, ou seja, não-representativo. Tal como no teatro da Grécia clássica, no teatro elizabetano, ou no teatro contemporâneo de Meyerhold, no teatro apresentativo o modo de cognição proposto faz com que, aos olhos do público,

o ator não deixe de ser um ator. Isto é, no Kabuki não se pretende criar a ilusão de realidade que caracteriza o modo de percepção particular do teatro naturalista (ou do cinema hollywoodiano). No teatro apresentativo, “o ator não perde sua identidade enquanto um ator. O público não o considera como uma pessoa ‘real’, mas como um ator atuando” (Ernst, 1974, p. 18).

A diferença que Ernst propõe, de acordo com a teoria das duas espécies de teatro, representativo e apresentativo, é fundamentalmente a de dois modos diferentes de significação. Por meio de uma interpretação semiótica, pode-se considerar que o teatro representativo tenha como objetivo gerar qualidades de sentimento e cognições de caráter indicial, ou pseudo-indicial, no sentido de uma realidade naturalista representada artificialmente. Por outro lado, o teatro apresentativo ou não-representativo busca oferecer ao espectador qualidades de sentimento e cognições que consistem em qualisignos e legisignos teatrais, que não significam nada além do que suas qualidades de aparência e forma sugerem, isto é, consistem em signos teatrais formalizados e não em signos de uma realidade ficcional. No entanto, pode-se questionar a propriedade do conceito de “não-representação”, pois em ambos os casos, de acordo com a semiótica de Peirce, tratam-se de representações, ou seja, de semiose ou ação de signos (vide Martinez, 1996, p. 59; 2001, p. 65). Apenas difere o tipo de significação, a maneira como essas representações direcionam as interpretações mentais dos espectadores. Questões semelhantes são objeto de investigação nas linguagens musicais, onde freqüentemente se opõe a música representativa a uma música absoluta (“que não significa nada”). Mais uma vez, trata-se apenas de modos diferentes de significação, pois a semiose é um processo inerente à percepção e cognição de qualquer tipo de música (vide Martinez, 1996, p. 69-72).

De qualquer modo, o Kabuki é uma forma de arte em que diversos meios e linguagens — dramaturgia, encenação, canto, música instrumental, percussão, recursos cênicos — colaboram para a construção de um gênero de espetáculo extremamente formalizado. Não se espera do Kabuki uma narrativa real, ou verossímil, mas apenas uma representação das significações particulares do Kabuki. “A atitude do Kabuki em relação ao realismo foi condensada pelo falecido ator, Nakamura Kichiemon, o qual, em resposta à pergunta sobre o porquê das mulheres não atuarem no palco do Kabuki, com um olhar incrédulo, replicou: ‘Mas isso seria demasiado real!’” (Ernst, 1974, p. 23).

Gênero formal, artificial, nascido e alimentado pelo anticonformismo das classes urbanas dos séculos XVII e XVIII, o Kabuki se aproxima das grandes tradições onde linguagens musicais, verbais e teatrais são articuladas por modos complexos de significação. Coloca-se lado a lado com o Kathakali do sul da Índia, com a ópera barroca e outras tradições cênico-musicais do mundo pela sua extraordinária capacidade de conjugar as artes. Só por essas razões, o Kabuki merece ser estudado e melhor conhecido no Brasil, especialmente em seu aspecto musical. Eixo da própria forma, fonte rica de estruturas e modos de significação, a música vocal e instrumental do Kabuki organiza e sustenta a dança e a encenação.

Notas

1 Este artigo foi escrito como parte das atividades da Rede Interdisciplinar de Semiótica da Música (<<http://www.pucsp.br/pos/cos/rism>>), projeto de pesquisa dirigido por José Luiz Martinez e vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, instituições às quais o autor gostaria de fazer público seus agradecimentos.

2 Minha tradução a partir do inglês.

Referências

- ERNST, Earle. *The Kabuki Theatre*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1974.
- GIROUX, Sakae; SUZUKI, Tae. *Bunraku: um teatro de bonecos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- HALFORD, Aubrey; HALFORD, Giovanna. *The Kabuki Handbook*. Tokyo: Charles Tuttle, 1956.
- KAMIMURA, Iwao. *Kabuki Today, the Art and the Tradition*. Fotografia de Shunki Ohkura. Trad. de Kirsten Mclvor. Tokyo: Kodansha, 2001.
- KAWATAKE, Toshio. *Kabuki: Baroque Fusion of the Arts*. Trad. Frank e Jean Connell Hoff. Tokyo: The International House of Japan, 2003.
- KUSANO, Darci. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- MALM, William P. *Nagauta, the Heart of Kabuki Music*. Tokyo: Charles Tuttle, 1963.

_____. *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*. 2. ed. rev. Tokyo: Kodansha, 2000. [cd de áudio incluso].

MARTINEZ, José Luiz. Icons in Music. *Semiotica*, Berlin; New York, v. 110, n. 1/2, p. 57-86, 1996.

_____. *Semiosis in Hindustani Music*. Ed. indiana rev. New Delhi: Motilal Banarsidass, 2001.

_____. Sons, sentimentos, idéias: aspectos da iconicidade musical. *DeSignis* 4. Iconismo. El sentido de las imágenes. Barcelona:Gedisa, 2003. Número especial sobre iconicidade, ed. Lúcia Santaella.

ORTOLANI, Benito. *The Japanese Theatre: from Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Gravacoes

NIPPONIA, Ensemble. *Japan: Kabuki & other Traditional Music*. New York: Nonesuch, cd-7559-72084-2, 1980.

VVAA. *Japon: Musique du Kabuki et du Jiuta-Mai*. Paris: Auvidis, cd-b 6809, 1994.

VVAA. *Nagauta*. Tokyo: King Records, cd-kicx 8567, 2002.

DVD

TAMASABURO, Bando. *Kabuki Dance: Kyokanoko Musume Dojoji* [A garota do templo Dojoji]. Tokyo: Shochiku, dvd DA-0199, 2003.