**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
Departamento de Artes Cênicas**

JULIANA MIYUKI MATSUDA

**As influências japonesas nos trajes de cena de Ariane Mnouchkine
- conceituação, modelagem e construção**

**SÃO PAULO
2016**

JULIANA MIYUKI MATSUDA

**As influências japonesas nos trajes de cena de Ariane Mnouchkine
- conceituação, modelagem e construção**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes
da Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro
Linha de Pesquisa: História do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana

SÃO PAULO

2016

Nome: Juliana Miyuki Matsuda

Título: As influências japonesas nos trajes de cena de Arianne Mnouchkine

Subtítulo: conceituação, modelagem e construção

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes
da Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestra em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro
Linha de Pesquisa: História do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana

Aprovada em: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico esta pesquisa à minha família.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer à Universidade de São Paulo e à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa) pela concessão da bolsa de mestrado (Processo nº 2013/07297-9), pois certamente, sem o apoio financeiro, dificilmente este estudo teria se concretizado.

Agradeço enormemente ao Prof. Fausto Viana, por ter me escolhido como orientanda e por acreditar neste trabalho e em minha capacidade. Muito obrigada por constantemente me instigar a buscar mais conhecimento e respostas, e também por todos os conselhos e correções que me auxiliam a progredir.

Agradeço à Prof^ª. Isabel Italiano, por me orientar quanto às questões relativas à modelagem e costura. Obrigada pelas dicas, conselhos e sugestões.

Agradeço à Prof^ª. Elizabeth Azevedo, pelas orientações e conselhos que me auxiliaram a aperfeiçoar este trabalho.

Agradeço a todos os integrantes e auxiliares do Théâtre du Soleil, especialmente à Ariane Mnouchkine por ter permitido minha visita à sede do grupo, a realização da pesquisa, o acompanhamento das atividades do grupo e por sua consideração ao me questionar se eu havia conseguido assistir à estreia do espetáculo “Macbeth” e se eu o havia apreciado. Gostaria de agradecer também: à Juliana Carneiro da Cunha, por ter me acolhido, por ter me apresentado à Ariane e aos integrantes do grupo oficialmente; ao Maurice Durozier, pela sua paciência em me explicar sobre os espetáculos e os trajes de cena contemplados nesta pesquisa; às figurinistas Nathalie Thomas e Marie-Hélène Bouvet; à Chloé Bucas e Haroon Amani da sala de costuras; ao Franck Pendino; à Elena Diego e Sarah Jamaledin pela gentileza; à Tsering Chodon, uma tibetana que me marcou muito pelas suas experiências de vida e pela generosidade; à Camila Moraes, e finalmente, à Aline Borsari, por ter me recebido logo no primeiro dia de visita e pela generosidade em me ajudar a acessar os trajes contemplados nesta pesquisa e por todo o período da minha visita ao Théâtre du Soleil. Muito obrigada!

Agradeço ao pessoal do Costume Design Group da OISTAT, pois ao visitar o Museu do Cinquentenário em Bruxelas, pude tomar notas sobre os trajes de Nô. Agradeço também à curadora da coleção: Nathalie Vandepierre e sua assistente Marie-Line Boutiau, por permitirem as anotações e pelo auxílio.

Agradeço aos professores e aos meus amigos, pelos conselhos e constante apoio.

Muitíssimo obrigada aos meus pais, Mauro e Maria, por terem me ajudado a realizar este trabalho, pois sem o suporte deles, nada seria possível. Obrigada por me incentivar, por dizer quando era necessário descansar ou perseverar e por estarem presentes em todos os momentos.

Obrigada aos meus queridos irmãos: Heloísa e Alexandre, pelo apoio; à minha avó Emiko, por ter generosamente me cedido um espaço em sua casa para que eu pudesse construir os trajes e fotografá-los, obrigada por ter me ajudado a tirar as fotos; obrigada ao tio Shiguemi por ter me emprestado a iluminação para as fotos; e obrigada aos meus padrinhos Cecília e Marcelo, que moram no Japão, por terem me ajudado na pesquisa de livros sobre trajes japoneses e pelo trabalho de ir até a cidade vizinha para buscar estas informações.

Agradeço a todos que cruzaram meu caminho até o presente momento, e que de alguma maneira me auxiliaram a construir este trabalho.

Resumo

Esta pesquisa analisa como são trabalhadas as influências dos diferentes estilos de teatro japonês na elaboração dos trajes de cena do Théâtre du Soleil, sob a direção de Ariane Mnouchkine nas produções de *Ricardo II* (1981), *Henrique IV - parte um* (1984) e *Tambores sobre o dique* (1999). São investigadas a história, os trajes, as máscaras e a maquiagem do teatro Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku, para estabelecer uma melhor análise dos espetáculos do Théâtre du Soleil, citados acima. É elaborado também, um pequeno manual com as modelagens e fotos da construção de um traje de cada um dos tipos de teatro japonês e dois conjuntos de trajes de cada espetáculo do Théâtre du Soleil. Busca-se com a análise destes espetáculos e o estudo dos seus trajes, juntamente com o estudo do teatro tradicional japonês, estabelecer um paralelo entre a cultura oriental e a ocidental. A elaboração dos moldes é importante para que seja possível visualizar como estas influências se materializam e para que parte da memória dos espetáculos possa ser registrada e facilmente reproduzida por aqueles que se interessem pelo tema.

Palavras-chave: teatro japonês; Théâtre du Soleil; traje de cena; modelagem.

Abstract

This research analyses how the influence of Japanese theater is used in the elaboration of costume design at the Théâtre du Soleil, under the direction of Ariane Mnouchkine in the productions of *Richard II* (1981), *Henry IV – Part one* (1984) and *Drums on the dike* (1999). The history, costumes, masks and makeup of the Noh, Kyogen, Kabuki and Bunraku theater are investigated to establish a better analysis of the performances of Théâtre du Soleil, cited above. A small manual with patterns and photos of the construction of one costume from each type of Japanese theater and two sets of costumes from each show from the Théâtre du Soleil will be developed as well. With the analysis of the shows and the study of their costumes, and also the study of Japanese theater, we seek to establish a parallel between Eastern and Western cultures. The elaboration of the patterns is really important so that you can see how these influences were materialized and that part of the show's memory can be recorded and easily reproduced by those who are interested in the subject.

Key-words: Japanese theater; Théâtre du Soleil; scene costume; patternmaking.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Agulhas, anzóis e arpões (c. 1000 – 300 a.C.) e cerâmica do Período Jômon (c. 2500 – 1500 a.C.).....	23
Figura 2 – “Dôgu de olhos protuberantes” (c.1000-300 a.C.); “Vênus Jômon” (c.3000-2000 a.C.) e “Dôgu mascarado” (c.2000-1000 a.C.)	24
Figura 3 - Dotaku, sino em bronze, alt. 109,2cm (Século I – II) e cerâmica Yayoi.....	25
Figura 4 – (a) Capacete de ferro (séc.V); (b) grande jarro de grés esmaltado (séc.VI-VII); (c) sapato de 34 cm em bronze dourado (séc.V-VI); (d) tigela de vidro (séc.VI); (e) coroa de bronze dourada (séc.V-VI); (f) brincos de ouro (séc.V-VI); (g) prato de vidro (séc.V)	26
Figura 5 – (a) Busto de guerreiro (séc.V-VI), (b) embarcação e (c) pessoas orando	27
Figura 6 - Apresentação do Kagura do Brasil; e máscaras de Kagura atuais.....	28
Figura 7 – Performance de <i>Gagaku</i> , à esq. músicos da corte japonesa e à dir. <i>Bugaku</i> , dança da corte japonesa.....	29
Figura 8 - Teatro Nacional de Nô.....	36
Figura 9 - Esquema da construção do palco de Nô.	38
Figura 10 - Nôshi, século XIX	52
Figura 11 – (a) Kariginu com padrões geométricos, período Edo (1615-1868) feito em seda e (b) personagem Okina.....	52
Figura 12 — Happi. Cetim de seda com tramas em papel dourado embrulhado em fio de seda.	53
Figura 13 - Sobatsugi de 1816, período Edo.	53
Figura 14 - Chôken de gaze de seda brocado com fios metálicos, período Edo.	54
Figura 15 - Maiginu, Japão século XIX, gaze de seda (comp. 148 cm x larg. 112 cm).....	54
Figura 16 - Mizugoromo, feito de fibras vegetais.....	55
Figura 17 — Hitatare, Japão, século XIX, tingimento resistente, fibras liberianas lisas pintadas, provavelmente rami.....	55
Figura 18 – Suô e nagabakama, Japão, Século XX.....	56
Figura 19 - Surihaku com padronagem Uroko, século XIX. Cetim de seda com pintura e aplicação de folhas de prata.	56
Figura 20 - Nuihaku, bordado de seda e aplicações de folhas de ouro, padronagem <i>mon</i> (=brasão de família), em cetim de seda.....	57
Figura 21 - Noshime, Japão século XIX ou XX, tafetá de seda.....	57
Figura 22 – (a) Ator de Nô vestindo um karaori e máscara ko-omote; e (b) pintura de mulher demoníaca da peça Duas mulheres no Templo Dôjôji, por Tsukioka Kôgyo (1869-1927). 148,5x176,3cm. Templo de Dôjôji.....	58
Figura 23 - Atsuita, com desenho de nuvens e hexágonos, seda brocado com fios metálicos.....	59
Figura 24 – (a) <i>Ôguchi</i> em tafetá de seda, Japão século XVIII e (b) <i>Hangire</i> em cetim de seda, Japão século XIX	60
Figura 25 - <i>Nagabakama</i> século XVIII e <i>Sashinuki</i> século XIX	60
Figura 26 – (a) <i>Akagashira</i> – “cabeleira vermelha”; (b) <i>Katsura</i> – “peruca”; (c) <i>Tare</i> - "fluido, solto", na cor branca, representando o cabelo de homem velho	61
Figura 27 –(a) <i>Kanmuri</i> – “coroa” e (b) coroa de metal	62
Figura 28 - <i>Bôshi</i> - "chapéu”.....	62
Figura 29 - Três diferentes tipos de <i>eboshi</i> - "chapéu pássaro”	62
Figura 30 – (a) <i>Chouhanzukin</i> – tipo de lenço usado pelo clero e (b) <i>katsura obi</i> – “Faixa de peruca”, século XVIII.....	63
Figura 31 – (a) Colocando <i>hachimaki</i> – “faixa de cabeça” no personagem Kiyotsune; e (b) <i>koshi obi</i> - "faixa de quadril”	63
Figura 32 – (a) <i>Hakushiki-jô</i> e (b) <i>Chichino-jô</i>	68
Figura 33 – De cima para baixo, da esq. para a dir.: Kurohige; Ôbeshimi; Kobeshimi; Ôtobide; Shakka; Shishiguchi; Ikkakusennin; Yakan; Shikami; Kibatobide; Akujôbeshimi; Raijin e Choureibeshimi.	69

Figura 34 – De cima para baixo, da esq. para a dir.: (a) Kôshi-jô; (b) Asakura-jô; (c) Shiwa-jô; (d) Ishiô-jô; (e) Tsuzumiaku-jô; (f) Hanakobuako-jô; (g) Sankô-jô.....	69
Figura 35 - De cima para baixo, da esq. para a dir.: (a) Imawaka; (b) Heita; (c) Chûjô; (d) Kantan-otoko; (e) Ayakashi; (f) Mikazuki; (g) Kawazu; (h) Yase-otoko.....	70
Figura 36 - De cima para baixo, da esq. para a dir.: (a) Kasshiki; (b) Dôji; (c) Imawaka; (d) Jidô; (e) Shôjô; (f) Yorobôshi	70
Figura 37 – De cima para baixo, da esq. para a dir.: (a) Ko-omote; (b) Ko-hime; (c) Waka-onna; (d) Zô-onna; (e) Magojirô; (f) Fushiskizô; (g) Shakumi; (h) Fukai; (i) Yase-onna; (j) Nakizô; (k) Masukami; (l) Deigan; (m) Shiro hannya; (n) Hashihime	71
Figura 38 – (a) Uba e (b) Rôjo-onna	72
Figura 39 - Da esq. para a dir.: (a) Yorimasa; (b) Shunkan; (c) Semimaru; (d) Kagekiyo; (e) Yamauba; e (f) Yamanba.....	72
Figura 40 - Peça <i>Boshibari</i> (=amarrado numa vara), Tarokaja e Jirokaja presos tentando beber sakê. De pé está o Daimyô, o dono do sakê. Em Gion – Kyoto.....	78
Figura 41 – (a) <i>Kataginu</i> e (b) <i>Naga-kamishimo</i> , conjunto de <i>kataginu</i> e calça <i>naga-bakama</i> com padronagem listrado com bolas, período Edo	82
Figura 42 - Suô, século XX, desenho de lótus, tecido de cânhamo ou rami	82
Figura 43 - Hitatare, Japão século XX, rami	83
Figura 44 - Monpa e máscara de raposa (=kitsune)	83
Figura 45 – Cena da peça Hanago.....	84
Figura 46 – (a) Kyogen-bakama e (b) dupla de atores de Kyogen.....	85
Figura 47 – (a) Mestre ou patrão usando <i>Noshime</i> e <i>Naga-kamishimo</i> e (b) servo Tarokaja (Sensaku Shigeyama) e o senhor Daimyo (Kaoru Matsumoto), Kyoto.....	85
Figura 48 – (a) Kokushiki-jô e (b) Enmeikaja	89
Figura 49 - Buaku, Madeira Hinoki	90
Figura 50 – Alguns dos sete deuses da sorte: (a) <i>Ebisu</i> , século XVIII, madeira cipreste; (b) <i>Bishamon</i> , Japão Século XVIII, madeira cipreste; e (c) <i>Daikoku</i> , Japão Século XIX, madeira cipreste.....	90
Figura 51 – Máscaras em madeira cipreste: (a) <i>Noborihige</i> , século XVIII; (b) <i>Kentoku</i> ; e (c) <i>Usobuki</i>	91
Figura 52 – (a) Nakiamia, Japão século XVIII, madeira cipreste e (b) Oto, Japão século XIX, madeira zelkova	91
Figura 53 – (a) <i>Saru</i> , Japão século XVII, madeira paulownia; e (b) <i>Karasutengu</i> , Japão Século XVIII, madeira conífera	92
Figura 54 - Ôji, madeira Hinoki	92
Figura 55 - Izumo no Okuni (=Okuni de Izumo), no pescoço usa um colar com crucifixo cristão	93
Figura 56 - "Okuni kabuki zu byobu" (=Tela de Okuni Kabuki) Tela em seis dobras, a cores em papel folheado a ouro, 88x268 cm, Japão século XVII, coleção do Museu Nacional de Kyoto.	94
Figura 57 - "Cortesãs dançando Kabuki de mulheres em Shijogawara", Museu de Arte Seikado Bunko	95
Figura 58 - Cortes de cabelo de jovens e adultos. Por Yoshida Hanbei, em <i>Kôshoku kinmôzui</i> (=Enciclopédia ilustrada do amor), 1664-1689 [reimpresso em: <i>Kôshokumono sôshi shû</i> (Coleção de livros eróticos), Saikaku Gakkai, 1968].	99
Figura 59 – Jovem rapaz dançando wakashu Kabuki (=kabuki de meninos), Século XVII, período Edo.	100
Figura 60 – Onnagata (=papel feminino) de Yaro Kabuki (=kabuki de homens), "Otoko mai zu" (=dança de homem).	101
Figura 61 - Estrutura atual interna do palco Kabuki. O mesmo modelo do Teatro Nacional de Tóquio. Mostram o palco giratório, o hanamichi (passarela), e os alçapões que elevam e baixam os cenários e atores.	104
Figura 62 – Pôster de anúncio do mangá <i>One Piece</i> em peça de Super Kabuki.	109
Figura 63 - Personagem <i>Sukeroku</i>	111
Figura 64 – (a) Tamasaburo Bando, famoso <i>onnagata</i> como Oiran e (b) desfile da <i>Oiran</i> , em Tóquio, 2011.....	112
Figura 65 – (a) <i>Suô</i> e <i>nagabakama</i> .(b) personagem Kamakura Gongorô Kagemasa usando o traje da peça <i>Shibaraku</i> (=Espera!).	114

Figura 66 - Personagem Fujiya Izaemon e sua amante Yugiri, na peça Kuruwa bunsho (=Cartas de amor dos Distritos Licenciados).....	115
Figura 67 - Yosaburô e Otomi, na peça Yowa Nasake Ukina no Yokogushi (=Cicatrices de Yosaburô), tipo <i>sewamono</i>	116
Figura 68 - Sato Tadanobu, vassalo leal de Yoshitsune, na forma de Genkurogitsune (=raposa).....	117
Figura 69 - <i>Akahime</i> (=princesa vermelha) na peça <i>Momijigari</i> (=admirando folhas de bordo).....	118
Figura 70 - <i>Uchikake</i> , Japão, década de 1980. Veste de Miuraya Agemaki em <i>Sukeroku Yukari no Edo-zakura</i> (=Sukeroku, flor de Edo).....	120
Figura 71 - Casaco curto (=haori) e kimono interno (=kitsuke), desenho de dragão nas nuvens. Usado pelo personagem Ikyu, em <i>Shibaraku</i> (=Espere!). Década de 1970.	121
Figura 72 - <i>Kitsuke</i> no estilo <i>Juni-hitoe</i> (=doze camadas de kimono sem forro). Usada pela personagem.....	122
Figura 73 - Exemplos de trajes da peça Fuji Musumê (=Donzela Glicínia): (a) Kimono vermelho dividido em duas partes, conectado por uma faixa. Década de 1970; e (b) <i>Furisode</i> (=mangas compridas), com desenhos de glicínias. Usado pela personagem <i>Fuji Musume</i> (=Donzela Glicínia). Década de 1960.	123
Figura 74 - <i>Kamishimo</i> , usado por samurais, na peça <i>Ishikiri Kajiwara</i> (=talento de cortar pedras de Kajiwara). Década de 1930.	123
Figura 75 - Maquiagem <i>Kumadori</i> , estilo <i>nihonguma</i> do personagem Kamakura Gongorô na peça <i>Shibaraku</i> (=Espere!).....	125
Figura 76 - Tipos diferentes de maquiagem <i>kumadori</i> , 1º da esq. Momotarô, 2º Kagekiya, 3º Danno Suke, 4º Narukami.....	126
Figura 77 - O par: <i>Hokô</i> , que representa meninas; e <i>Amagatsu</i> , que representa meninos; Séc. XVIII.....	128
Figura 78 - Nagashi bina.....	129
Figura 79 - (a) Casal <i>dairi-bina</i> ; (b) Bonecos do <i>Hina Matsuri</i> , dia das meninas; e (c) <i>Tango no Sekku</i> , dia dos meninos.....	129
Figura 80 - Performance <i>Ebisu kaki</i>	131
Figura 81 - <i>Karakuri: Cha-hakobi ningyo</i> (=boneco servidor de chá); Séc XX.....	132
Figura 82 - (a) Bonecos de Bunraku; e (b) estrutura do corpo.....	133
Figura 83 - (a) Manipuladores; (b) Detalhe do sapato do <i>omozukai</i> ; (c) Palco de Bunraku.....	134
Figura 84 - (a) Lady Shizuka, (b) Tadanobu e (c) o espírito da Raposa (<i>genkurô</i>). Todos personagens da peça Yoshitsune e as mil cerejeiras.	139
Figura 85 - Cabeças de bonecos de Bunraku.....	140
Figura 86 - mecanismo interno da cabeça.....	141
Figura 87 - Vestido de 1890 e uso de kimono na era Meiji.....	155
Figura 88 - (a) penteado tradicional da geisha Miehina, (b) japonesa da era Meiji e (c) Gibson Girl.....	156
Figura 89 - Eri branco (gola interna) ainda usado nos dias atuais.....	156
Figura 90 - (a) Par de vasos com decoração feita por Edward William Godwin, feito por William Watt, c. 1877; e (b) aparador, desenhado por Edward William Godwin, feito por William Watt & Co., 1867-1870.	158
Figura 91 - À esq.: cena do espetáculo “A geisha e o cavaleiro” com a presença de Sadayakko; à dir.: Loïe Fuller na cena de teatro japonês [Primeira dança] em tour de 1901. Paris: Théâtre de l’Athénée. Fotografia sépia.....	159
Figura 92 - Exemplos de pôsteres das operetas: (a) “A geisha”, (b) “Madame Butterfly” e (c) “Tige de lótu” ilustrando um universo japonês idealizado.....	160
Figura 93 - Casacos criados por Paul Poiret, o primeiro de 1912 e o segundo de 1911.....	165
Figura 94 - Da esq. para a dir.: Ator Maurice Durozier construindo adereços de cena; ator elaborando o traje de cena de uma das três bruxas do espetáculo Macbeth; a atriz Camila Moraes costurando fios de cabelo em uma peruca e a estagiária Elena elaborando um boneco.	174
Figura 95 - À esq.: Sala de espetáculo repleta de trajes usados nos ensaios; à dir.: e mesa de referências para o espetáculo Macbeth.....	175
Figura 96 - Painel de fundo do hall de entrada da peça Macbeth em processo de elaboração.....	176
Figura 97 - Ariane Mnouchkine, Príncipe Hal (George Bigot) e o Rei Henrique IV (John Arnold) em ensaio da peça Henrique VI – Parte I.....	178

Figura 98 – (a) Thierry-la-fronde, (b) Ivanhoé e (c) Kagemusha.....	180
Figura 99 - Ricardo II de 1982, Palácio dos Papas, Avignon.	184
Figura 100 - No centro, Georges Bigot (Ricardo II). Ato II, cena 1. Morte de João de Gaunt e Ricardo II enfrenta o tio duque de York.	185
Figura 101 - Rei Ricardo II e a Rainha	187
Figura 102 - Ricardo II e sua corte (da esq. a dir.: Green, Bagot, Bushy e o Duque de York), ao fim da cena do julgamento. Ato I.	187
Figura 103 - Rainha, Rei Ricardo e Duque de Norfolk.....	189
Figura 104 – Exemplo de <i>Roundlet</i>	190
Figura 105 – (a) Máscara de Nô, (b) máscara da peça Ricardo II e (c) Ariane e ator com máscara em ensaio de Ricardo II	190
Figura 106 - Ensaio de Georges Bigot como Ricardo II	192
Figura 107 - Cena da deposição de Ricardo II. À esquerda está Bolingbroke segurando a coroa.	193
Figura 108 - Ricardo II na prisão.	194
Figura 109 - Bolingbroke como Rei Henrique IV segurando o corpo de Ricardo	194
Figura 110 – (a) Estrutura que representa o Castelo de Flint e (b) torre de sino de peça de Nô	195
Figura 111 – Rei Henrique IV em seu “trono”.....	198
Figura 112 - Traje do príncipe Hal.....	199
Figura 113 – Worcester, Hotspur e Douglas	200
Figura 114 – (a) Praticante de <i>kyūdō</i> e (b) <i>muneate</i>	200
Figura 115 – Foto de ensaio. À esquerda Falstaff, seu bando no centro e o Príncipe Hal à direita	201
Figura 116 - Príncipe Hal salvando o pai, o Rei Henrique IV de Douglas	201
Figura 117 - Cenário de Tambores sobre o dique	203
Figura 118 – (a) <i>Samulnori</i> e (b) cena da peça <i>Tambores sobre o dique</i> , 1999 - os percussionistas da inundação por Martine Franck	207
Figura 119 – (a) Marionetes sobre a água - Vietnã e (b) vista do tanque de água de Tambores sobre o dique.....	208
Figura 120 – (a) Ator maquiando a máscara de Hun; (b) atriz Juliana Carneiro da Cunha colocando máscara do Senhor Khang; e (c) o Senhor Khang.....	209
Figura 121 – (a) cenas do vídeo <i>Bunraku - The Ancient Art of Japanese Puppetry</i> ; (b) imagens de baixo: cenas do filme <i>Tambores sobre o dique</i> , 2002.	210
Figura 122 - Pescadores, Kisa e Madame Li e tocadores de tambor.....	211
Figura 123 – (a) corpo de boneco masculino de bunraku; (b) estrutura interna de traje de Hun	213
Figura 124 – (a) Boneca de bunraku; (b) personagens Kisa e Madame Li, vendedora de macarrão	214
Figura 125 - Hun.	215
Figura 126 - He Tao ameaçando Tshumi.	215
Figura 127 – Sr. Khang.	216
Figura 128 - Chanceler; e personagem kumasaka usando chapéu <i>chouhan zokin</i>	216
Figura 129 – (a) Chapéu Heungnip; (b) colete Jeonbok; (c) casaco Durumagi; (d) Manipulador de Marionetes Bai Ju e (e) cena do DVD - <i>Tambores sobre o dique</i> , 2002.	218
Figura 130 – (a) Monge no espetáculo <i>Tambores sobre o dique</i> ; e (b) monges budistas japoneses.....	219
Figura 131 – Boneco da peça <i>Tambores sobre o dique</i>	219
Figura 132 - Desenho esquemático de um <i>karaori</i> de Nô.....	222
Figura 133 – Traje original de Nô referência J.3029 do Museu do Cinquentenário; e construção da modelagem de Nô – <i>karaori</i>	222
Figura 134 - Esquema de medidas de outro traje de Nô do Museu do Cinquentenário	223
Figura 135 - Molde do traje de Nô	224
Figura 136 - Imagem de referência - <i>suô</i>	225
Figura 137 – Construção do traje de Kyogen – <i>suô</i>	225
Figura 138 - Desenho técnico do <i>suô</i> de Kyogen.....	226
Figura 139 – Molde do <i>suô</i> do Kyogen.....	226
Figura 140 – Imagem de referência – <i>Kitsuke</i>	227
Figura 141 – Traje de Kabuki – <i>kitsuke</i>	228
Figura 142 - Desenho técnico do traje de Kabuki.....	229
Figura 143 - Molde do traje de Kabuki.....	230

Figura 144 – Frente e Costas de <i>uchikake</i> original de Bunraku	231
Figura 145 – Construção de traje de Bunraku – <i>uchikake</i>	231
Figura 146 – Desenho técnico do traje de Bunraku.	232
Figura 147 - Molde do traje de Bunraku	233
Figura 148 – Sala de tiros na Cartoucherie.	238
Figura 149 – Fotos do traje do Rei Henrique IV na sede do Théâtre du Soleil.....	238
Figura 150 - Foto do caderno com desenhos esquemáticos dos trajes com anotações de medidas e informações.	239
Figura 151 – Foto de frente e costas da capa da rainha, peça original.	241
Figura 152 – Detalhe das pregas cartucho.....	241
Figura 153 – Construção do traje da Rainha, composto por capa e vestido.....	242
Figura 154 – Foto do vestido original da Rainha.	242
Figura 155 – Construção do vestido da Rainha.....	243
Figura 156 – Detalhe de amarração nas costas do vestido da Rainha: à esq. o traje original e à dir. a construção.	244
Figura 157 - Desenho técnico do vestido da Rainha.....	244
Figura 158 – Molde do vestido da Rainha (imagem 1 de 3).	245
Figura 159 – Molde do vestido da Rainha – parte da saia externa (imagem 2 de 3).....	246
Figura 160 – Molde do vestido da Rainha – parte da saia interna (imagem 3 de 3).	247
Figura 161 – Desenho técnico da capa da Rainha.....	248
Figura 162 – Molde da capa da Rainha (imagem 1 de 2).....	248
Figura 163 – Recomendação de montagem da prega cartucho.	249
Figura 164 – Molde da capa da Rainha (imagem 2 de 2).....	250
Figura 165 – Da esq. a dir.: Ricardo II, Green, Bagot e Bushy. Ato I.	251
Figura 166 – Combinação 1 do traje da corte, composto por gibão, capa de ombro e saia de pregas longa.	252
Figura 167 – Capa de ombro.	252
Figura 168 - Desenho técnico da capa de ombro.	253
Figura 169 – Capa de ombro da peça <i>Ricardo II</i>	253
Figura 170 - Construção do gibão.	254
Figura 171 - Desenho técnico do gibão da corte da peça <i>Ricardo II</i>	254
Figura 172 - Molde do gibão da corte da peça do <i>Ricardo II</i>	255
Figura 173 – À esq. saia longa pregueada; e à dir. detalhe da saia interna de três camadas, costurada na parte interna da saia longa.	256
Figura 174 - Desenho técnico da saia longa com pregas e à dir.: detalhe da saia base com aplicação de 3 camadas de tecido franzido costurada na parte interna da saia longa com pregas.	256
Figura 175 - Molde da parte externa da saia longa com pregas (imagem 1 de 3).....	257
Figura 176 – Molde da saia base fixada na parte interna da saia longa com pregas (imagem 2 de 3).	258
Figura 177 – Molde das três camadas de sobreposição da saia base (imagem 3 de 3).	259
Figura 178 – Traje do personagem Bolingbroke.....	260
Figura 179 – Composição do traje de Bolingbroke: gibão e saia plissada.....	260
Figura 180 – Saia curta com pregas de Bolingbroke.....	261
Figura 181 – Detalhe da saia curta com pregas: na imagem superior o lado direito e abaixo o lado avesso.	261
Figura 182 - Desenho da saia plissada curta do personagem Bolingbroke.	262
Figura 183 - Molde da saia curta plissada de Bolingbroke.	262
Figura 184 – Esquema de montagem da saia plissada curta.	263
Figura 185 - Imagem de referência do Rei Henrique IV.....	264
Figura 186 – Conjunto de trajes da construção do traje do Rei Henrique IV.....	265
Figura 187 – À esq. e centro: capa original do Rei Henrique IV e à dir.: construção da capa do Rei Henrique IV de gola arredondada.	265
Figura 188 - Desenho técnico da capa do Rei Henrique IV.....	266
Figura 189 - Molde da capa do Rei Henrique IV.....	266
Figura 190 – Kimono de três camadas.	267
Figura 191 – “Kimono” de três camadas do Rei Henrique IV.....	268

Figura 192 – Visão lateral do “kimono” de três camadas e detalhe de amarração na lateral do traje.	268
Figura 193 - Desenho técnico da 1ª camada do kimono do Rei Henrique IV.	269
Figura 194 - Molde da 1ª camada do kimono do Rei Henrique IV.	270
Figura 195 - Desenho técnico da 2ª camada do kimono do Rei Henrique IV.	271
Figura 196 – Molde da 2ª camada do kimono do Rei Henrique IV.	272
Figura 197 - Desenho técnico da 3ª camada do kimono do Rei Henrique IV.	273
Figura 198 – Molde da 3ª camada do kimono do Rei Henrique IV.	273
Figura 199 – Traje do personagem Orsino interpretado por Georges Bigot em <i>Noite de Reis</i> (1982); e Modelo de sarouel elaborada para a peça <i>Noite de Reis</i> (1982).	274
Figura 200 – (a) Traje do príncipe Hal; e (b) construção do traje do príncipe Hal – frente e costas.	275
Figura 201 – Visão lateral do traje do príncipe Hal e detalhe de calça tipo sarouel.	275
Figura 202 – Desenho técnico do gibão do príncipe Hal.	276
Figura 203 - Molde do gibão do príncipe Hal.	276
Figura 204 - Desenho técnico da sarouel do príncipe Hal.	277
Figura 205 - Molde da sarouel do príncipe Hal.	278
Figura 206 – Conjunto de trajes do Sr. Khang.	279
Figura 207 – Kimono interno original do Sr. Khang.	279
Figura 208 – Camada de kimono interno do Sr. Khang.	280
Figura 209 - Desenho técnico do kimono interno do Sr. Khang.	280
Figura 210 – Molde do kimono interno do Sr. Khang.	281
Figura 211 - Kimono externo original do Sr. Khang.	282
Figura 212 – Camada de “kimono” externo do Sr. Khang.	283
Figura 213 – Desenho técnico do kimono externo do Sr. Khang.	283
Figura 214 – Molde do kimono externo do Sr. Khang.	284
Figura 215 – Gola interna do Sr. Khang.	285
Figura 216 – Molde da gola do Sr. Khang.	285
Figura 217 – Traje do Chanceler.	286
Figura 218 – Conjunto de trajes do Chanceler.	287
Figura 219 – Saia com pregas do Chanceler.	287
Figura 220 – Jaqueta interna do Chanceler.	288
Figura 221 – Jaqueta externa do Chanceler.	289
Figura 222 – Laço do Chanceler.	289
Figura 223 – Desenho técnico da saia do Chanceler.	290
Figura 224 – Molde da saia de pregas do Chanceler.	291
Figura 225 – Recomendação de montagem da lateral da saia do Chanceler.	292
Figura 226 – Kimono interno do Chanceler.	293
Figura 227 – Molde do kimono interno do Chanceler.	294
Figura 228 – Kimono externo do Chanceler.	295
Figura 229 – Molde do kimono externo do Chanceler.	296
Figura 230 – Desenho técnico do laço do Chanceler.	296
Figura 231 – Prancha de modelagem do laço do Chanceler.	297
Figura 232 – Esquema de montagem do laço do Chanceler.	298

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
CAPÍTULO I.....	22
1. O Teatro Japonês	23
1.1. As origens do teatro no Japão	23
1.1.1. A dramática rudimentar.....	23
1.1.2. O teatro do Japão medieval	28
1.2. O Teatro Nô	30
1.2.1. As peças de Nô.....	36
1.2.2. Os trajes de cena do teatro Nô.....	42
1.2.3. As Máscaras de Nô.....	64
1.3. O Teatro Kyogen	73
1.3.1. As peças de Kyogen	75
1.3.2. Os trajes de cena do teatro Kyogen.....	78
1.3.3. As máscaras de Kyogen	86
1.4. O Teatro Kabuki	93
1.4.1. Os trajes de cena do teatro Kabuki.....	109
1.4.2. A maquiagem do Kabuki.....	124
1.5. O Teatro Bunraku	127
1.5.1. A manipulação de bonecos.....	133
1.5.2. As peças de Bunraku	137
1.5.3. Os trajes e cabeças dos bonecos de Bunraku	138
CAPÍTULO II.....	143
2. Diálogos entre o Oriente e o Ocidente	144
2.1. O primeiro contato entre o Ocidente e o Japão.....	144
2.2. A ocidentalização no Japão.....	146
2.2.1. A influência ocidental nos kimonos	154
2.3. O orientalismo no Ocidente	157
CAPÍTULO III	167
3.1. Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil	168
3.1.1. O processo de criação no Théâtre du Soleil	173
3.1.2. Ciclo de Shakespeare: "Les Shakespeare" (1981-1984)	177
3.1.2.1. Ricardo II.....	185
3.1.2.1.1. Os trajes de cena de Ricardo II	187
3.1.2.2. Henrique IV – Parte I.....	195
3.1.2.2.1. Os trajes de cena de Henrique IV	197
3.1.3. Tambores sobre o dique (1999).....	202
3.1.3.1. A peça	202
3.1.3.2. O processo de criação	206
3.1.3.3. Os trajes de cena	211
CAPÍTULO IV	220
4. A modelagem.....	221
4.1. A modelagem japonesa	221
4.1.1. Modelagem de traje de Nô – <i>karaori</i> (*traje baseado em peça de museu)	222
4.1.2. Modelagem de traje de Kyogen - <i>Suô</i>	225
4.1.3. Modelagem de traje do Kabuki – <i>Kitsuke</i>	227
4.1.4. Modelagem de traje do Bunraku - <i>Uchikake</i>	231
4.2. As modelagens dos trajes de cena do Théâtre du Soleil	235
4.2.1. Os desafios da pesquisa.....	236

4.2.3. As modelagens da peça Ricardo II (1981)	241
4.2.3.1. Traje da Rainha.....	241
4.2.3.2. Traje da corte	251
4.2.4. As modelagens da peça Henrique IV (1984)	264
4.2.4.1. O traje do Rei Henrique IV.....	264
4.2.4.2. O traje do príncipe Hal	274
4.2.5. As modelagens da peça Tambores sobre o dique (1999)	279
4.2.5.1. Traje do Sr. Khang	279
4.2.5.1. Traje do Chanceler	286
CONCLUSÃO.....	299
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	305

Esta pesquisa recebeu o apoio da FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Processo nº 2013/07297-9.

INTRODUÇÃO

As influências japonesas nos trajes de cena de Ariane Mnouchkine – conceituação, modelagem e construção investiga como as influências orientais, notadamente japonesas, são trabalhadas na construção de trajes contemporâneos ocidentais, com recorte na companhia teatral francesa Théâtre du Soleil sob a direção de Ariane Mnouchkine. São analisados os espetáculos da produção do Ciclo de Shakespeare, especificamente, *Ricardo II* (1981) e *Henrique IV* (1984), e também o espetáculo *Tambores sobre o dique* (1999) e *Tambores sobre o dique – o filme* (2002).

Este trabalho resulta da ampliação de uma pesquisa iniciada no curso de especialização em Cenografia e Figurino no Centro Universitário Belas Artes chamado “*Oriente-se: o orientalismo no Théâtre du Soleil*”, concluído em 2012.

Este trabalho apresentado hoje é muito mais aprofundado. Trata-se de um estudo teórico-prático organizado em um único volume: primeiramente, é abordado todo o contexto histórico e conceitual dos teatros japoneses e dos espetáculos elegidos do Théâtre du Soleil, assim como uma análise e comparação dos trajes de cena neles empregados. Posteriormente, um pequeno manual de modelagens é elaborado.

Objetivo Geral: Compreender e analisar em um estudo teórico-prático de que maneira a estética oriental notadamente japonesa é utilizada na construção das produções de “*Ricardo II*” (1981), “*Henrique IV – parte um*” (1984) e “*Tambores sobre o dique*” (1999) do Théâtre du Soleil tendo como base os estudos de cada teatro tradicional japonês (Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku) e ênfase no estudos dos trajes de cena e a construção das modelagens: sendo um traje de cada teatro japonês e duas modelagens de cada espetáculo do Théâtre du Soleil. Este estudo é de grande importância para o Brasil e possivelmente para o mundo, pois apresenta um conteúdo original e inédito, que busca expandir o conhecimento prolífico resultante da união entre duas culturas distintas, registrar uma parte da memória teatral, difundir um maior conhecimento sobre o que as artes japonesas ainda podem oferecer à cena contemporânea ocidental, facilitar a visualização de como esta mistura de culturas Oriental e Ocidental se materializa e facilitar a reprodução dos trajes de cena através da modelagem e a construção dos trajes por aqueles que se interessam pelo tema.

Objetivos Específicos:

- a) Relatar a história da origem dos teatros tradicionais japoneses: Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku;
- b) Detalhar os trajes de cena, máscaras e alguns adereços utilizados nos teatros Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku, compreendendo seus significados;
- c) Realizar análise das produções de Ariane Mnouchkine no espetáculo do Ciclo de Shakespeare (1981-1984), nas peças de Ricardo II e Henrique IV e o espetáculo Tambores sobre o dique (1999) com base nos estudos dos teatros japoneses (Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku) estabelecendo um comparativo entre os teatros japoneses e as produções de Ariane Mnouchkine;
- d) Compreender como as influências japonesas foram absorvidas pelo grupo francês Théâtre du Soleil e quais foram as motivações que levaram à escolha desta estética
- e) Reproduzir a modelagem de um traje de cada teatro japonês (Nô, Kyogen, Kabuki, Bunraku) e dois trajes de cada peça teatral eleita (Ricardo II, Henrique IV e Tambores sobre o dique);
- f) Realizar visita técnica à sede do grupo Théâtre du Soleil sito à Cartoucherie – Bosque de Vincennes – França, para registrar informações sobre as modelagens dos trajes utilizados nos espetáculos: Ricardo II, Henrique IV – parte um e Tambores sobre o dique;
- g) Registrar o processo criativo para a elaboração dos trajes de cena do Théâtre du Soleil e as técnicas de construção da modelagem;
- h) Realizar visitas a museus e grupos teatrais para verificação e estudo dos trajes de teatros japoneses (Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku).

Objetivos Teóricos: Elaborar, registrar e apresentar a síntese da pesquisa que trata sobre as influências do Japão no trabalho da encenadora Ariane Mnouchkine a partir da análise dos espetáculos: Ricardo II e Henrique IV do Ciclo de Shakespeare de 1981 a 1984, e Tambores sobre o dique de 1999, com foco na elaboração dos trajes de cena.

Objetivos Práticos: Elaborar um manual contendo orientações para reprodução de duas modelagens de cada espetáculo do Théâtre du Soleil analisado: Ricardo II e Henrique IV do Ciclo de Shakespeare de 1981 a 1984, e o espetáculo Tambores sobre o dique de 1999; e uma modelagem de cada um dos teatros japoneses: Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku.

O trabalho apresenta-se da seguinte forma:

A primeira seção conta a história da origem do teatro no Japão, com o objetivo de situar o leitor e criar um repertório básico sobre o assunto abordado. Em seguida, é apresentada a história de cada tipo de teatro japonês: Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku para, posteriormente, fazer um breve levantamento sobre os trajes de cena, máscaras, adereços e a maquiagem utilizados em cena naquelas produções.

A segunda seção apresenta como ocorrem os primeiros diálogos entre o oriente e o ocidente; os primeiros contatos entre os japoneses e os ocidentais; o processo de ocidentalização no Japão; como o contato com o ocidente modifica o traje tradicional japonês e a influência japonesa no ocidente, visando estabelecer uma ponte entre os dois extremos.

A terceira seção apresenta uma breve história do grupo Théâtre du Soleil, juntamente com a trajetória da encenadora Ariane Mnouchkine e o processo criativo do grupo, aporte teórico necessário para realizar as análises das produções: *Ricardo II*, *Henrique IV* e *Tambores sobre o dique*, enfocando principalmente os trajes de cena, utilizando como base os estudos sobre o teatro Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku estabelecendo um diálogo e buscando compreender como estas influências foram trabalhadas, bem como analisar as intenções e motivações pelas quais elas foram utilizadas.

Na quarta seção está a parte prática do trabalho: as imagens de referência, o desenho técnico, a modelagem e as fotos dos trajes construídos a partir dos moldes elaborados. Foram construídos um traje de cada um dos teatros: do Nô, o *karaori*; do Kyogen, o *suô*; do Kabuki, um *kitsuke* e do Bunraku, um *uchikake*. Os trajes elaborados da peça *Ricardo II* foram o vestido e a capa da Rainha e o gibão, a capa de ombro e a saia curta com pregas do personagem Bolingbroke; para a peça *Henrique IV* foram feitos o traje do Rei Henrique, composto por uma capa de três camadas, uma saia comprida com pregas e uma capa; e um traje baseado no traje do príncipe Hal, composto por um gibão e uma calça estilo sarouel. Os trajes da peça *Tambores sobre o dique* são: do Chanceler, composto por uma saia com pregas que remete à calça *hakama* e blusas tipo kimono; e o traje do Sr. Khang, dois kimonos.

Finalmente, é apresentada a conclusão do trabalho, seguida pelas referências bibliográficas. Com isso, visa-se compreender as possibilidades que o orientalismo japonês oferece na teatralidade ocidental e como a opção por esta estética, na maneira utilizada nos espetáculos analisados, favoreceu e evidenciou a beleza - e o conteúdo - da produção. Visto que aspectos e hábitos culturais japoneses são inseridos em produções contemporâneas, por meio da utilização de influências buscadas no Japão, resultando em um forte impacto visual,

analisamos como é trabalhado este "hibridismo" e investigamos se esta estética foi bem aceita.

A motivação para a realização deste trabalho deve-se à esperança de que a pesquisa possa contribuir para um estudo mais amplo sobre as relações entre o oriente e o ocidente, evidenciando a elaboração dos trajes de cena e registrando-os através da modelagem.

Os autores que embasam a pesquisa em teatro japonês são: Darci Yasuco Kusano, Eico Suzuki, Toshio Kawatake, Benito Ortolani, Kunio Konparu, Ronald Cavaye, Sakae M. Giroux, Yoshinobu Inoura, Leonard Pronko, Margot Berthold, Allan Scott Pate e Donald Keene.

Sobre a história dos trajes japoneses: Liza Dalby, Jill Liddell, Alan Kennedy, Sharon Sadako Takeda, Monica Bethe, Ruth M. Shaver, Iwao Nagasaki e Susan Handerson Hay.

Sobre a modelagem tradicional japonesa: Toki Shimizu, Michiko Takano, Takako Satou e John Marshall. E em costura de trajes históricos japoneses: Hiroshi Kurihara e Machiko Kawamura.

Na modelagem do período elisabetano: Norah Waugh e Janet Arnold.

Em contrapartida, para fundamentar a pesquisa sobre o Théâtre Du Soleil, são utilizados os seguintes autores: Fausto Viana, Théâtre du Soleil (pelo conteúdo do site próprio), Françoise Quillet, Jean-François Dusigne, Ariane Mnouchkine, Béatrice Picon-Vallin, Guy-Claude François, Josette Féral, Judith Miller, David Williams, Adrian Kiernander, Catherine Treilhou-Balaudé e Anne Verdier.

Grande parte do conteúdo da pesquisa sobre o processo criativo e a verificação dos trajes de cena utilizados pelo Théâtre du Soleil, só foi possível devido ao apoio da agência FAPESP, cuja bolsa de estudos financiou a viagem realizada no mês de abril de 2014 até a sede do grupo teatral, localizado no Bosque de Vincennes em Paris – França, e cujos resultados estão aqui presentes. O traje de Nô também pôde ser verificado no Museu do Cinquentenário em Bruxelas.

Procedimentos Metodológicos:

Para o sucesso da pesquisa e a eficiente reprodução da modelagem, esta pesquisa adota a seguinte metodologia:

- a) Pesquisa descritiva bibliográfica: A pesquisa foi feita a partir de leituras de livros, artigos e revistas especializadas, referências bibliográficas, vídeos e pesquisa em sites da web utilizando o método histórico-descritivo¹;
- b) Comparação de dados bibliográficos: Foi realizada a comparação sistemática dos dados coletados, a fim de averiguar quais referências orientais foram utilizadas na cena ocidental.
- c) Pesquisa de campo: Estudo junto aos profissionais de teatro japonês, costureiras de trajes orientais, visita a museus, visita à sede do grupo Théâtre du Soleil para coletar dados sobre os espetáculos e averiguação das modelagens utilizadas para construção dos trajes de cena dos espetáculos - Ricardo II, Henrique IV e Tambores sobre o dique.

A maior parte dos textos em inglês e francês foram traduzidos pela autora e alguns nomes de livros e palavras em japonês foram traduzidos para o português, numa versão próxima ao literal, para garantir a fidedignidade dos termos.

¹ Tipo de pesquisa que se baseia em fatos já ocorridos, e a partir destes estudos busca-se compreender e explicar questões ou a situação atual do objeto estudado.

CAPÍTULO I

1. O Teatro Japonês

1.1. As origens do teatro no Japão

O teatro japonês possui uma longa e rica história, constituída por centenas de anos em produções artísticas. Diversas modificações ocorreram até chegarmos aos formatos dos teatros Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku que conhecemos atualmente. Estas artes se desenvolveram a partir de formas bem mais rudimentares que desapareceram ou que foram se enfraquecendo ao longo do tempo.

Para compreendermos o surgimento destas formas teatrais devemos antes observar quais eram estas produções artísticas e como elas influenciaram sua criação.

1.1.1. A dramática rudimentar

O Japão emergiu do período Jômon (cerca de 14.000 a.C – 300 a.C), época onde se estabelecem os primeiros habitantes no arquipélago japonês. Considerados nativos japoneses, de acordo com o Departamento de Arte Asiática do Metropolitan Museum of Art (MET Museum), são “semisedentários”², pois viviam em cabanas em espaços abertos e se alimentavam por coleta, caça e pesca.

Figura 1 – Agulhas, anzóis e arpões (c. 1000 – 300 a.C) e cerâmica do Período Jômon (c. 2500 – 1500 a.C)

Acervo: The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

² Significa que se instalam em um local durante uma parte do ano e são nômades na outra parte.

Como se pode observar nas figuras 1 e 2, as cerâmicas do período incluem ferramentas, vasos e bonecos. A técnica utilizada para decoração destas cerâmicas é a da “marcação de corda”³, nome que dá origem ao período.

Figura 2 – “Dôgu de olhos protuberantes” (c.1000-300 a.C.); “Vênus Jômon” (c.3000-2000 a.C) e “Dôgu mascarado” (c.2000-1000 a.C.)

Fonte: Tokyo National Museum, Japão.⁴

Como podemos ver na figura 2, os bonecos do período Jômon são chamados de *dôgu*, que significa boneco de argila. De acordo com o Departamento de Artes Asiáticas, estes bonecos mesclam características meio humanas e meio animais e acredita-se que simbolizam a fertilidade devido às características femininas: seios, ventre saliente e quadris largos. Estes bonecos podem ter sido usados como objetos de adoração ou em rituais de cura, através da transferência da doença para o boneco, pois a maior parte deles foram quebrados intencionalmente e encontrados em montes de descarte ou espalhados.

No período Yayoi⁵ (300 a.C - 300 d.C), há um fluxo de migrações de pessoas do continente, provenientes principalmente da China e Coréia, via Kyushu, ilha do sul do Japão. Essa onda migratória foi posteriormente se espalhando para o norte do Japão, e aos poucos, foi se misturando ao povo Jômon e substituindo a cultura deles até esta se extinguir.

Estes grupos de pessoas, aparentemente pacíficos e refinados, se estabeleceram no Japão e foram responsáveis por introduzir técnicas de tecelagem, cultivo, principalmente do

³ Consiste em pressionar a textura de conchas, varas, e/ou rolando cordas na superfície da cerâmica criando as padronagens.

⁴ Disponível em: <http://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=650>. Acesso: 17 mar. 2015

⁵ O nome do período é o mesmo do sítio arqueológico em Tóquio onde foram descobertas as cerâmicas do período.

arroz, além de trazer técnicas de metalurgia, propiciando a fabricação de ferramentas mais resistentes. O ferro era usado para fabricação de ferramentas de agricultura e o bronze para artefatos usados para rituais e cerimônias, além de espelhos, armas e sinos.

Figura 3 - Dotaku, sino em bronze, alt. 109,2cm (Século I – II) e cerâmica Yayoi

Acervo: The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

A cerâmica também passa a se diferenciar da cerâmica Jômon. Como podemos ver na figura 3 os recipientes passam a ter pouca decoração e a superfície passa a ser mais lisa, dando-se preferência à simetria e a funcionalidade, um gosto de influência continental. A coloração também é mais avermelhada. O sino deriva dos sinos coreanos, que eram pequenos e usados para adornar animais domesticados. O sino japonês, por outro lado, é bem maior e acredita-se que seja um objeto puramente cerimonial.

No século III, surge o período Kofun⁶ (300 – 538). Graças ao domínio de técnicas avançadas de metalurgia, cerâmica e produção de vidro - possibilitando a criação de ferramentas e utensílios mais resistentes, assim como o domínio da agricultura - a população pôde se fixar, tornando-se sedentária. Desta maneira, há um aumento da população e o início da formação de clãs com estruturas organizacionais mais complexas com níveis de hierarquia e divisão de funções.

De acordo com Kanaseki e Sahara (1976, p.26), um documento chinês do século III, o *História dos três reinos*, descrevia as terras de *Wa*, onde *yamatai* era um domínio, que após muitos anos de guerras, foi liderado pela Rainha Himiko (=filha do Sol).

⁶ Nome proveniente dos túmulos construídos na época destinados às classes governantes.

Segundo Sakurai (2011, p.61), a Rainha Himiko está na origem histórica da linhagem imperial japonesa, e como se chamava “filha do Sol” subentende-se que seja descendente da deusa Amaterasu (=aquela que brilha nos céus), a deusa Sol. Assim formou-se o mito de que a família imperial japonesa descende dos deuses, garantindo a estes líderes poder (político e religioso) e respeito para dominar e incorporar outros clãs e reinos.

Figura 4 – (a) Capacete de ferro (séc.V); (b) grande jarro de grés esmaltado (séc.VI-VII); (c) sapato de 34 cm em bronze dourado (séc.V-VI); (d) tigela de vidro (séc.VI); (e) coroa de bronze dourada (séc.V-VI); (f) brincos de ouro (séc.V-VI); (g) prato de vidro (séc.V)

Acervo: (a) e (b) do The Metropolitan Museum of Art e (c), (d), (e), (f) e (g) do Tokyo National Museum.

Como se pode observar na figura 4, os objetos se tornam mais refinados em comparação aos períodos anteriores. A cerâmica, por exemplo, torna-se mais fina, mas mais resistente, graças ao uso de argilas de grãos mais finos. Passam a ser utilizadas: a roda de oleiro e um tipo de forno, que permite a queima em temperaturas mais elevadas, permitindo o aparecimento do acabamento esmaltado, um resultado accidental que ocorria dentro do forno.

É neste período que são vistas as primeiras instâncias de arte teatral. Há o florescimento do xamanismo, que impulsionou o desenvolvimento de rituais religiosos e cerimônias, levando à criação de músicas, danças e atuações rudimentares.

Os japoneses, influenciados pela cultura continental, passam a ter o costume de enterrar os mortos em montes sepulcrais junto com tesouros (espelhos, adornos, armas, vasos, etc.), um hábito não exercido no período anterior.

Podemos ter uma ideia de como as coisas eram nesta época ao observar os *haniwa* (figura 5), figuras cilíndricas de terracota, que eram dispostas no topo, ao redor e na entrada destes montes. Eram usadas em ritos funerários dedicados à nobreza e substituíam o sacrifício humano.

Figura 5 – (a) Busto de guerreiro (séc.V-VI), (b) embarcação e (c) pessoas orando

Fonte: (a) The Metropolitan Museum of Art, Nova York⁷ e (b) e (c) National Museum of Japanese History, Japão⁸

De acordo com a descrição do Museu Nacional de História Japonesa⁹ sobre os *haniwa*, num primeiro momento, estas figuras eram colocadas em túmulos, e retratavam a família e os pertences do enterrado, zelando por ele. E *haniwas* em forma de embarcações e animais aquáticos eram dispostos ao redor dos montes. Mas com o tempo podiam ser encontrados também, *haniwa* em trajes típicos ou com armaduras, em grupos de pessoas em pose de oração, dançando, cantando, tocando instrumentos, em formatos de animais, embarcações, edificações e animais populares na época.

Como mencionado anteriormente, desenvolve-se o xamanismo, conhecido como Xintoísmo¹⁰ (=Caminho dos Deuses), que crê na existência de uma superconsciência (=Kami=espírito, divindade, Deus), que são os antepassados que já se foram ou a própria natureza – rios, árvores, até mesmo alguns objetos ou construções.

O Kagura (=morada dos deuses, ou divertimento dos deuses), uma manifestação teatral do xintoísmo, reúne música, danças rituais e invocações baseadas em mitos de divindades. Inicialmente estas apresentações eram destinadas à corte e realizadas por sacerdotisas, mas atualmente, por ter se popularizado, é praticado por pessoas comuns em diversas partes do Japão. Na figura 6, podemos ver uma foto da apresentação do grupo Kagura do Brasil (SP), e os diferentes tipos de máscaras usadas nos dias atuais que se assemelham às máscaras de Nô e Kyogen.

⁷ Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/kofu/hd_kofu.htm>. Acesso: 13 mar. 2015.

⁸ Disponível em: <<https://www.rekihaku.ac.jp/english/exhibitions/project/old/030318/index.html>>. Acesso: 13 mar. 2015.

⁹ (idem, 2015)

¹⁰ Inicialmente uma religião politeísta, pois acreditava na existência divina em todas as coisas. Por influência do Imperador, a divindade principal do xintoísmo passou a ser Amaterasu (=Deusa do Sol), pois diz a lenda que a Família Real japonesa descende desta deusa.

Figura 6 - Apresentação do Kagura do Brasil; e máscaras de Kagura atuais

Fonte: Imagens do blog do grupo Kagura do Brasil.¹¹

1.1.2. O teatro do Japão medieval

Nos períodos subsequentes Asuka (538-710) e Nara (710-794), há o estabelecimento do reino de *Yamato* (=grandes reis), liderado por um único soberano, e o estreitamento das relações com a China e a Coréia. São introduzidas: a escrita chinesa, o confucionismo, o uso de moedas, a padronização de pesos e medidas, a tecelagem de tecidos elaborados como o brocado e a introdução da religião budista em 552.

Por incentivo do príncipe Shôtoku (572-621), que almejava que o Japão absorvesse a cultura continental e se desenvolvesse, transformou o Gigaku chinês (=música arteira), um tipo de dança com máscaras e canções budistas de origem chinesa importado no século VII, em uma arte cerimonial do estado, auxiliando na difusão do budismo.

Posteriormente, no século VIII, o Gigaku japonês é absorvido pelo Bugaku (=dança e música), transformando-se em dança da corte japonesa. O Gagaku é a fusão da música e dança que completa sua forma artística por volta do século X, e é a arte da música e da dança representativa da Corte Imperial Japonesa. Ele possui muitos elementos budistas por ter se baseado no Gigaku chinês, porém, tornou-se uma arte excepcionalmente japonesa por incorporar aspectos do xintoísmo, refletindo o sincretismo¹² das religiões xintoísta e budista no Japão.

¹¹ Disponível em: <<https://kagurabrasil.wordpress.com/category/historias/>>. Acesso: 14 jan. 2015.

¹² O sincretismo é definido como um sistema filosófico ou religioso que combinava os princípios de diversas doutrinas. No Japão, durante um longo tempo Buda esteve como divindade superior no Xintoísmo, mas por interesse do Imperador para estabelecer um Deus originalmente japonês e atestar sua divindade, eleva Amaterasu como Deusa principal da religião.

Figura 7 – Performance de *Gagaku*, à esq. músicos da corte japonesa e à dir. *Bugaku*, dança da corte japonesa

Fonte: The Imperial Household Agency, Japão.¹³

Nos dias atuais, o Gagaku e Bugaku ainda são apresentados na corte, porém grupos independentes têm apresentado ao público geral. De acordo com Berthold (2011, p.80) “o caráter tradicional do bugaku foi preservado inalterado na dança e na música, embora os figurinos e máscaras tenham mudado”.

Inoura (1971) comenta que nesta época a população total já chegava a ultrapassar os três milhões, sendo que muitos homens do continente asiático se naturalizavam japoneses e contribuíam na produção material e espiritual do Japão. As artes nativas japonesas e estrangeiras caminhavam juntas.

O período Heian (794-1185 d.C.) é marcado pelo governo liderado pelo Imperador e sua corte, cuja capital era Heian, a “cidade da eterna paz e tranquilidade”, atual Kyoto, e também pelo seu amplo desenvolvimento cultural, pois a partir do século IX, como a cultura chinesa já havia sido bem assimilada, os japoneses passam a ter um maior interesse em produzir sua própria arte e cultura. Surgem as poesias *waka*¹⁴, contos e diários escritos pela corte, sendo *Os contos de Genji* um dos mais famosos escritos nesta época, e pinturas características japonesas como o *Yamato-e*.

Havia mais experimentação. Livres da imposição de seguir a arte chinesa antes incentivada, as pessoas tinham maior liberdade para criar. As novas formas artísticas

¹³ Disponível em: <<http://www.kunaicho.go.jp/e-culture/gagaku.html>>. Acesso: 13 mai. 2015.

¹⁴ Conforme o episódio da série de TV da NHK Begin Japanology (2008), os poemas são escritos em Hiragana, que foi desenvolvido para refletir sentimentos na escrita, pois os ideogramas chineses trazidos ao Japão, os Kanjis, eram racionais demais, por serem representativos. O hiragana permitia maior liberdade de expressão e foi amplamente divulgado por meio dos poemas *waka*. Este tipo de escrita foi utilizado com maior frequência por mulheres, um exemplo disto está em *Os Contos de Genji*, escrito por Murasaki Shikibu.

misturavam diversos fragmentos de músicas, dança e imitação que as pessoas mais apreciavam. Elementos de ação e fala também passaram a ser enfatizados.

De acordo com Giroux (1989), o drama deste período inclui o Shin Sarugaku (=Novo Sarugaku), concebido como arte unicamente japonesa contrastando com formas antigas de Sarugaku (=entretenimento de macaco) uma derivação do Sangaku ¹⁵ (=performances variadas) de origem estrangeira. Sua principal atração era a mímica humorística com elementos satíricos, em resposta às mudanças sociais da época, que posteriormente se tornaria o Kyogen.

Havia também o Dengaku (=música de campos de arroz), criado por camponeses e agricultores a partir de suas danças e músicas de temática folclórica e ritual para uma boa colheita.

No século XII, com o crescimento das relações entre diferentes classes e regiões, houve um crescimento da consciência do povo japonês sobre a distinção da sua própria cultura e a dos outros. O interesse por lendas foi estimulado pelo crescimento da complexidade da vida social, o enredo passou a ter mais peso, e elementos de diálogo e imitação foram adicionados. (INOURA, 1971, p.8)

Percebemos que o conteúdo utilizado nas peças do teatro japonês surge das práticas cotidianas e rituais religiosos. O contato com civilizações tecnologicamente mais evoluídas e as fortes relações com pessoas do continente asiático, presentes desde os primórdios da civilização japonesa, são os maiores responsáveis por direcionar as características e tendências desta população, pois influenciam sua percepção e consciência.

1.2. O Teatro Nô

Segundo Inoura (1971), o Teatro Nô (=habilidade, talento) se formou durante as eras Kamakura (1185-1333), Nanbokuchō (1333-1392) e Muromachi (1392-1573), tempos em que há uma inversão do poder da nobreza para os militares. O *bakufu* (=matriz do exército) era uma forma de governo liderado por chefes militares (*Shoguns*= Generais) que em 1185

¹⁵ O Sangaku era um composto de dança, música, canto, truques de mágica e acrobacias.

unificaram o país modificando a capital de Heian-kyô para Kamakura, próximo de Tóquio. O imperador se tornara uma figura decorativa: ele reinava, mas quem governava de fato eram os militares, que são os proprietários das terras que faziam parte da aristocracia. Os *Daimyôs* (=grandes senhores feudais das províncias) comandavam os samurais (=militares, guerreiros), que por sua vez, tinham um papel muito importante: guerreavam contra quem desafiasse o *Shogun* e, em troca da lealdade, os samurais recebiam terras e riquezas.

De acordo com o Department Of Asian Art¹⁶, os *Shoguns* exerceram uma enorme influência cultural ao acumular várias obras de arte do período, além de patrocinar a construção de templos e jardins, e apoiar pintores, artistas e até mesmo os teatros Nô e Kyogen, que se tornam artes representativas dos militares. A grandiosidade em como alguns castelos e monumentos importantes foram construídos denota o poder destes militares. A arte era um dos meios de legitimizar a ascensão desta classe.

Houve interesse por parte dos samurais em aprender algumas formas de arte, pois as artes da guerra e da cultura eram vistas como parte de seu treinamento, ritual e código de conduta. Torna-se moda entre a burguesia estudar o canto e a dança Nô, influenciando, dessa maneira, a cultura em geral.

Dois gêneros de drama precedem o Nô:

- O Ennen Nô, que mistura vários fragmentos de arte: dança, música, diálogos, apresentados originalmente por monges após os ofícios budistas nos grandes templos – misturando o cerimonial com o entretenimento;
- E o Sarugaku Nô, derivado do Shin Sarugaku, uma arte japonesa que se destaca por desenvolver a arte dramática de maneira mais elaborada e incorporar a recitação de poemas cantados e danças com acompanhamento instrumental. (INOURA, 1971, pp.63-65)

Ambas as formas tinham vínculos com famílias de artistas (=za) que possuíam vínculos com grandes monastérios budistas e sua proteção. Disso resultava a competição entre as companhias teatrais, favorecendo assim o desenvolvimento, enriquecimento e sofisticação dos grupos.

¹⁶ Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/shga/hd_shga.htm>. Acesso: 12 mai. 2015.

O Sarugaku Nô, porém, teve a sorte de observar a chegada dos mestres: Kanze Kannami Kiyotsugu (1333-1384), com sua criatividade e seu filho Kanze Zeami Motokiyo (1363-1443) com a habilidade de enriquecer, refinar e aprofundar a arte. Por meio deles o Sarugaku Nô pôde emergir como Nôgaku¹⁷ (Nô e Kyôgen). O que se pode adicionar é que não houve ruptura durante esta transformação - houve evolução contínua.

O que os difere realmente é a qualidade, pois a estrutura se manteve a mesma (palco, como os elementos de cena, máscaras, figurino), porém uma mudança significativa foi feita nas palavras, melodia, produção e teorias. (INOURA, 1971, p.84)

Kanze Kannami Kiyotsugu foi adotado por uma família de performers de Sarugaku Nô. Ele elaborou uma técnica de imitação denominada *monomane* (=imitação) constituída basicamente por uma apresentação realista de personagens, e absorveu a essência do *yûgen*¹⁸ (=profundo mistério), combinando as duas. O primeiro a reconhecer seu trabalho foi o grande mecenas do país, o Shogun Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408), protetor das artes e que desde jovem apresentava um elevado senso estético, que também admirou o talento de seu filho Zeami.

Yoshimitsu atuou como patrono para ambos: pai e filho, beneficiando o Nôgaku e assegurando seu estabelecimento. Kannami não só conquistou as teorias de *yûgen* (=profundo mistério) e *monomane* (=imitação) como também o conceito de *Hana* (=flor) que simboliza o encanto ou beleza da performance. Estas características foram herdadas e desenvolvidas por Zeami, levando a arte a outro patamar.

Outra contribuição ao Nô feita por Kannami foi a escrita da música e da dança feitas por uma mesma pessoa. Ele também reescreveu e adaptou outros tipos de peças para o Nôgaku. É de extrema importância ressaltar que o gosto popular sempre era levado em conta. Ele se esforçou em realizar experimentos e introduzir novos estilos. Mesmo quando lidava com materiais de temas clássicos, não se esquecia de sua significância na vida "contemporânea". Adotava eventos recentes, utilizava tipos de música e dança evidentes em

¹⁷ Mistura os ideogramas de talento e agradável, simboliza a representação de Nô.

¹⁸ O Yûgen é um tipo de revelação, sem explicação lógica, adquirida quando se vê além da "verdade" de algo muito sutil e vago. Um tipo de graça quando se depara com algo misterioso. É uma qualidade intangível da performance.

sua época como o Kusemai¹⁹ introduzindo-o ao Nô, o que tornou a peça mais solene, digna e rica dada a sua diversidade.

Kanze Zeami Motokiyo, desde os doze anos de idade já treinava com o pai Kannami e aos vinte e dois herda a companhia Kanze. Escreve o *Fushi Kaden* (=Transmissão da flor da interpretação) com o objetivo de descrever como as belezas do Nô deveriam ser mostradas para melhor adaptação no tempo, lugar e pessoas e como deveria ser mantido através da vida - expondo seus princípios e dando referências práticas.

Ele foi muito influenciado pelo Budismo, imergindo na filosofia Zen, transcendental, rigorosa e profunda. Ao mesmo tempo tinha contato próximo com santuários xintoístas. Dessa maneira, suas teorias recebiam maior riqueza, profundidade e delicadeza em significado.

Zeami, ao contrário do seu pai, dava maior ênfase à música e à dança, restringindo os elementos dramáticos. Estabeleceu o *Yûgen* (=profundo mistério) como ideia básica de Nô, assim como as ideias de *Hana*²⁰ (= flor, simboliza o charme da performance) e *Kurai* (=dignidade), trabalhadas sob influência da poesia, drama, entretenimento como o *waka* (=poema japonês), poema chinês, literatura e o Bugaku.

De acordo com Dômoto (*apud* Brandon, 1997, p.10) as performances da época de Zeami, podiam ser vistas como um jornal, pois ele “*respondia aos eventos do dia ao traçar paralelos com os contos históricos ou mitológicos. O que hoje parece uma peça baseada na história era geralmente uma dramatização das últimas notícias da cidade.*”.

O legado Kanze foi liderado por Kanze Onnami Motoshigue (1398-1467) e Komparu Zenchiku Ujinobu (1405-1470). Embora seus pontos de vista fossem completamente distintos, ambos dedicaram suas vidas a fazer performances e elaborar princípios de Nôgaku em maior escala e profundidade.

Inoura (1971), conta que Onnami, sobrinho de Zeami, herda o Kanze Za por ordem do novo Shogun; entretanto, seu estilo era muito mais atrevido, divertido e brilhante, opondo-se ao estilo de Zeami que pensava que o Nôgaku iria regredir e degenerar desta maneira. Por seu

¹⁹ "Tipo de música que consiste em uma longa série de observações, frases e descrição pitoresca de eventos de bom gosto, expressos em prosa com efeitos rítmicos, as palavras podiam ser tão cheias de significado e a melodia tão atraente que muitas vezes a dança era omitida." (INOURA, 1971, p. 90).

²⁰ De acordo com o ator de teatro Nô Michiharu Wakebayashi, durante o workshop de Teatro Nô, ocorrido no dia 2 de julho de 2015 no SESC Pinheiros, “*hana*”, a verdadeira beleza, surge quando não se expõe a totalidade durante uma performance, ela ocorre quando se oculta e há espaço para que o público utilize a imaginação, não se limitando apenas ao que está visível.

olhar muito mais contemplativo e profundo, via o estilo do sobrinho como algo fútil e superficial. O estilo de Onnami, porém, anunciava a tendência do próximo período e, até sua velhice, seu estilo permaneceu extravagante e jovial. Escreveu textos ainda mais detalhados que Zeami sobre a melodia.

Zenchiku era cunhado de Zeami. Líder do *Komparu Za* (=teatro Komparu) era "a esperança" de Zeami, pois seguia seu estilo ortodoxo. Herdou o estilo de *yûgen* e *monomane*. Como tinha uma relação muito forte com a filosofia Zen, conseguiu desenvolver as teorias e conceitos estéticos de alta carga religiosa, e ainda mais metafísicos e profundos que Zeami, seguindo a tendência da época por profundidade espiritual. Este é um período em que o budismo é bastante difundido entre as massas e não mais concentrado entre a elite.

Os descendentes de Onnami e Zenchiku escreveram muitas histórias sobre conflitos com efeitos de palco, apresentando e descrevendo a situação corrente. Inovaram em relação à música, dança e a prática.

A maior parte das peças de Nô usadas do repertório do século XX são trabalhos originais ou adaptações escritas por Zeami e seus sucessores. Giroux (1989), diz que as fontes mais usadas para criação destas peças são as obras *Heike Monogatari*²¹ (Os contos de Heike), principalmente na criação de personagens masculinos, guerreiros. E o *Genji Monogatari*²² (Os Contos de Genji) para a criação de personagens femininos. Nos Contos de Genji, a estética *Mono no Aware*²³ é amplamente utilizada, dada pela apreciação do momento e a consciência da finitude das coisas. Isto influencia o Nô diretamente e está presente em grande parte das peças.

Segundo Inoura (1971), os dramaturgos eram ao mesmo tempo atores. Além disso, Zeami e Zenchiku escreveram excelentes trabalhos teóricos.

²¹ Escrito no século XIII, durante o período Kamakura. Conta a história das batalhas das famílias Taira (Clã Heike) e Minamoto (Clã Genji), que vence. Foca a impermanência, decadência e aniquilamento do Clã Heike. (GIROUX, 1989, p.14).

²² Escrito no século XI por Murasaki Shikibu. Conta a história de Hikaru Genji e seus romances na corte durante a era Heian. A obra possui 54 capítulos. (GIROUX, 1989, p.14).

²³ De acordo com os dados da série de TV da NHK Begin Japanology (2008), o termo é complexo de traduzir até mesmo para os próprios japoneses. É um tipo de sensibilidade, que representa o *pathos* (=passagem, paixão, sofrimento) ou pena pelas coisas que se vão. Sentimento de nostalgia, apreciação da beleza do momento, tristeza, pesar, todos mistos juntamente com os pensamentos de transcendência e impermanência do ponto de vista emocional. Algo que nos faz chorar em meio de tanta beleza, pois não é eterno.

Isto demonstra a importância do trabalho dos atores, pois desta forma os dramaturgos têm a possibilidade de averiguar, experimentar e até aprimorar seus estudos teóricos através da prática. Talvez, este seja um dos motivos pelo qual Zeami, por exemplo, seja reconhecido em nível mundial pelo seu trabalho.

O Nô no período Tokugawa (1603-1868) se estabiliza, sendo apreciado por toda a nação, e adquire o formato que conhecemos hoje. Por outro lado, dificilmente se inovava em qualquer aspecto. Sua popularidade era tão grande que passou a ser interpretado por amadores, mulheres, crianças e pedintes, além de ter adquirido independência dos templos e santuários.

O que completa a fixação do Nôgaku é o seu reconhecimento pelo *bakufu* Tokugawa²⁴, o novo patrono da arte, estabelecendo o Nôgaku para celebrações cerimoniais e enfatizando seu formalismo e dignidade.

Com o aperfeiçoamento e elevação da arte do Nôgaku, as pequenas companhias, sem patronos, perdem força. As grandes companhias passam a absorver as menores, fazendo com que os artistas mudassem de profissão, ou se juntassem a outros grupos de artistas, levando ao surgimento de peças de bonecos (Ningyô Jôruri ou Bunraku) e o Kabuki, que se tornam as principais vertentes do drama japonês moderno no período Tokugawa.

Notamos que até o estabelecimento do Nôgaku, como conhecemos hoje, ocorreram mudanças contínuas e aperfeiçoamentos na arte, uma vez que houve a junção de elementos diversificados que foram determinados de acordo com as influências e tendências em voga na época, sendo o gosto popular o grande medidor destas transformações. Deve-se lembrar também que o Nôgaku antes mesmo de ser uma arte refinada representativa da classe samurai e cheia de requinte e solenidades, vem de origem popular. Nomura Shirô (ator de Nô) comenta que:

Embora seja enfatizado hoje o ritualizado Nô do período Edo ao estilo samurai, tudo que podemos dizer é que o Nô era simples e acessível no passado. Mesmo que os atores se vestissem em trajes da corte no palco, o Nô não era solene. Ele se destinava ao descanso e ao prazer. Somente aos poucos se desenvolveu a ideia que o Nô era sério, filosófico e difícil. A

²⁴ O Shogun Tokugawa Ieyasu (1542-1616), em 1606 reconhece o Kanze Za, tornando-o a escola número um nomeado pelo Bakufu. Isto estabelece a escola como a mais influente até os dias atuais. (INOURA, 1971, p.108)

performance atualmente equilibra entretenimento e um ideal artístico. (Nomura Shirô *apud* Brandon, 1997, p.203)

Dentre as cinco grandes escolas de Nô: Kanze, Hôsho, Komparu, Kongô e Kita, o Kanze Za permanece como a escola mais influente até os dias atuais.

1.2.1. As peças de Nô

As peças de Nô e Kyogen são apresentadas num mesmo palco. Segundo Cavaye, Griffith e Senda (2004), no princípio, o Nôgaku era encenado num espaço aberto com um bosque de fundo. Com o tempo o palco passa a ser construído próximo aos santuários xintoístas, e posteriormente, fazendo parte do santuário, apesar de apresentações em locais abertos continuarem a ser exibidos.

Toda estrutura do palco Nô é chamado de *Nôgakudô*, e feito em madeira cipreste (=hinoki). De acordo com Keene (1966), o fundo do palco (*kagami-ita*= painel de cena) possui o desenho de um grande pinheiro, o Yôgô²⁵ do Santuário Kasuga de Nara e, ao lado do desenho de pinheiro há o desenho de bambus.

Figura 8 - Teatro Nacional de Nô.

Fonte: Disponível em: <<http://www.japan-i.jp/explorejapan/kanto/tokyo/kasumigaseki/40a0010000004acy.html>>. Acesso: 26 mar. 2015.

²⁵ Keene (1966), conta uma lenda que diz que um homem velho foi visto dançando debaixo desta árvore. Ele era o Deus do templo. Nos festivais do templo Kasuga, o líder da escola Komparu, em frente à árvore, pede que o Deus venha até o ator e o faça à sua imagem. Giroux (1989) complementa que o desenho do pinheiro (=longevidade) e o bambu (=flexibilidade) trazem boa sorte. Ramos de ameixeira (=espírito puro) podem se misturar ao desenho do pinheiro. Estes três desenhos juntos são comumente representados na arte japonesa.

Na figura 8 vemos a estrutura do palco de Nô montada dentro de um teatro, que apesar de estar coberto, conserva o telhado, os pilares e os pinheiros nas laterais da passarela lateral.

Suzuki (1977) explica que o telhado, além de conservar a tradição, possui função acústica. O *shirasu*, espaço que contorna todo o palco, preenchido por pedrinhas brancas, auxiliam a refletir a luz para o palco.

Percebemos que cada parte da arquitetura do palco está ligada a uma função específica. A escada frontal (= *kizhashi*) é decorativa. A passarela, ou ponte (= *Hashigakari*) varia de 8,90 a 17 metros de comprimento e no final dela há uma cortina (= *Agemaku*), que divide o palco da sala dos espelhos (= *Kagami-no-ma*). Ao lado da cortina, é possível ver uma janela (= *Arashi-mado* = janela da tempestade), por onde os performers veem e escutam o barulho da movimentação do lado externo, que lembra a uma "tempestade".

Uma das preparações mais essenciais para um ator de Nô é realizado na sala dos espelhos, onde os atores se vestem e se preparam. Lá o ator tem a oportunidade de se concentrar, e assim que coloca sua máscara e vê seu reflexo no espelho, ele já é o personagem "encarnado", este é o momento em que o ator se afirma como o personagem que interpreta.

Os pinheiros plantados nas laterais da passarela e as colunas, em especial a coluna "C" (= *metsuke*), na imagem seguinte, servem de pontos de referência para os atores se posicionarem, devido à sua visão limitada por causa da máscara.

O *Ato-za*, no fundo do palco, é o espaço onde ficam os músicos e assistentes de palco, e o *Jiutai-za*, na lateral esquerda do palco, é o espaço dos cantores do coro. Toda a área onde a audiência se senta é chamada de *Kenshō*, situados à frente do palco principal e da passarela²⁶.

²⁶ Disponível em: <<http://www.the-noh.com/en/world/stage.html>>. Acesso: 13 mar. 2015.

Figura 9 - Esquema da construção do palco de Nô.

Fonte: Disponível em: <<http://www.the-noh.com/en/world/stage.html>>. Acesso: 13 mar .2015.

Os atores são divididos em três partes: *Mai-kata* (=dançarinos), *hayashi-kata* (=músicos) e os atores de Kyogen.

Inoura (1971) descreve que há poucos papéis na maioria das peças do repertório Nô. Entre os *mai-kata* (=dançarinos) existem: o *shite-kata* (=ator principal), sempre de máscara, o *tsure-kata* (=acompanhante do *shite*), *kokata* (=ator mirim), o *ji-utai-kata* (=cantores de coro), o *kôken* (=assistente de palco), o *waki* (=lit. lado, quem dá suporte ao *shite*) e os *Ai-kyogen* (=atores de Kyogen que atuam nas peças de Nô). Todos os papéis são interpretados por homens, incluindo os personagens femininos, que são interpretados pelo *shite* (=ator principal).

De acordo com Royall Tyler (*apud* Brandon, 1997, p.65-66) o “*waki é aquele que fica de lado e observa. Ele é um espectador. (...) O waki vê, o shite é visto*”. O *waki* é um personagem vivo e por isso não utiliza máscara. Já o *shite* porta a máscara e interpreta seres sobrenaturais.

Os *hayashi-kata* (=músicos) são divididos em quatro grupos: *fue-kata* (=flautistas), *kotsuzumi-kata* (=tocadores de tambor de mão pequenos), *ôtsuzumi-kata* (=tocadores de tambor grande de mão) e *taiko-kata* (=tocadores de tambor de baquetas [=bachi]).

De acordo com Inoura (1971, p.115):

Até 1940, um programa padrão continha cinco peças de Nô (...) e quatro peças de Kyogen entre os intervalos. Porém sua duração era extensa demais, de sete a oito horas. (INOURA, 1971, p.115)

Nomura Mansaku (ator de Kyogen) e Nomura Shirô (ator de Nô) (*apud* Brandon, 1997, p.159) ressaltaram que eles:

Ajustam cada performance para determinado público como um procedimento natural, e como as circunstâncias na performance sempre variam, elas nunca serão iguais. (...) Quando uma trupe japonesa faz excursões ao exterior, peças podem ser encurtadas ao cortar sequências ou cenas, ou uma versão mais curta do texto pode ser escolhida entre os vários textos existentes, mas não parece que os performers aumentam o ritmo para o público estrangeiro ou inserem sequências novas para o próprio benefício. (Nomura, Nomura *apud* Brandon, 1997, p.159)

Os dois atores já se apresentaram fora do Japão e entendem que determinadas adaptações, ou mesmo a escolha do texto, são feitos para agradar a audiência. Estes ajustes, porém não alteram a autenticidade da peça.

De acordo com a sequência estipulada como completa por Zeami, o mundo do Nô deveria ser apresentado em cinco peças: Deuses (=shin), homem ou guerreiro (=nan), mulher (=nyo), lunático (=kyô), geralmente uma mulher enlouquecida por uma perda afetiva e a última de demônio (=ki).

O personagem Okina, da peça de abertura, não se encaixa em nenhum dos grupos, pois é a peça mais divina. As histórias falam sobre divindades, batalhas e guerreiros fantasmas que aparecem para monges em busca de descanso espiritual, mulheres obcecadas pelo amor e vingativas, espíritos obcecados e apegados a objetos terrenos, lendas de demônios e duendes maléficos dominados e pacificados por monges e animais. (INOURA, 1971, pp.120-122)

Percebemos que as histórias possuem um repertório amplo e de alta dramaticidade, sendo a maior parte dos temas relacionados às religiões budista e xintoísta e lendas.

Os ensinamentos do Nô são transmitidos pelo Mestre ou pelo pai ao aprendiz de maneira prática, através da repetição dos movimentos e a memorização das falas.

De acordo com Brandon (1997, p.8):

Embora o Nô seja aprendido de maneira mecânica, o significado não está ausente. (...) Os atores absorveram o significado das peças e a natureza de seus personagens através da repetição da prática corporal, e através deste mesmo processo eles internalizaram os valores estéticos da performance sem ter que verbalizá-los. (Brandon, 1997, p.8)

Sorgenfrei (*apud* Brandon, 1997, p.9) expõe de maneira clara as instruções de Zeami que dizia que: o foco do ator deve se direcionar ao mundo externo, na aprendizagem técnica da música e da dança, para depois que absorvê-las internamente, o ator poder aplicar estas técnicas às personagens, e finalmente exteriorizá-las, expondo a essência interna da personagem com uma graciosidade “misteriosa”.

Entendemos que é através da fisicalidade, pelo controle sobre o corpo e a voz, adquiridos por um intenso treinamento, que se consegue transmitir a energia e a beleza almejadas para uma performance de Nô. Durante o treinamento dos atores os conceitos estéticos, em como se atingir o *yûgen* (=profundo mistério) ou o *hana* durante uma apresentação não são discutidos, ou seja, não há espaço para intelectualização.

Nomura Shirô (*apud* Brandon, 1997, p.207), diz que a graça da apresentação está “*no perigo de algo não ser perfeito. Isto é o que Zeami quer dizer por frescor ou novidade (hana) na performance (...) no Nô não é perfeição técnica que se almeja, mas os momentos inesperados, únicos e espontâneos*”.

A beleza de uma apresentação de Nô não está simplesmente na reprodução técnica perfeita, mas está exatamente na imperfeição. São permitidas pequenas variações no temperamento das personagens geradas ao “gosto” do ator que os interpreta, que faz sua própria “versão” do personagem, mas sempre seguindo seu papel.

Brandon (1997, p.5) cita um estudo realizado pelo Japan National Broadcasting Company em 1989 sobre a atuação de Nô:

Mesmo em cenas estáticas, despende-se uma grande quantidade de energia: o batimento cardíaco de um *shite* subiu para 180 batimentos por minuto durante quinze minutos de *iguse* (cena em que o ator permanece sentado imóvel), o performer transmitia uma intensa emoção enquanto estava totalmente calado e imóvel. (BRANDON, 1997, p.5)

A postura dos atores também influi bastante nesta transmissão de energia ou de emoção. Percebemos assim como a concentração e a presença física são atingidas através da técnica. O ator sempre se posiciona numa postura de base, chamada *kamae*, que é imóvel, mas de prontidão, uma “*força relaxada que dá uma sensação de expectativa*”²⁷. Nela a força, ou energia *ki*, é focada na parte inferior do abdômen: o ator transfere o peso do corpo para frente nas bolas dos pés, o tronco é mantido ereto e o peito para fora. O que o ator faz durante a performance é transferir sua energia interior para o exterior, portanto, mesmo estático, seu corpo despende grande energia.

Emmert (*apud* Brandon, 1997, p.26) explica que:

²⁷ (Brandon 1997, p.25)

O *kamae* é uma posição muito sólida e forte. (...) embora imóvel, não é estático, mas sim sugere uma grande quantidade de energia que flui pelo corpo a partir da parte inferior do abdômen. (...) Se há pouca força no *kata* (que é a sequência de movimentos gerado a partir do *kamae*), o movimento não terá vida; se há força ou energia excessiva, o movimento não terá controle nem polimento. (Emmert *apud* Brandon, 1997, p.26)

Vemos que um bom ator de Nô deve saber o ponto ideal de energia a ser aplicada no movimento, ou mesmo na sua ausência. Estes movimentos realizados na performance de Nô não possuem um significado específico, determinado, como diz Richard Emmert (*apud* Brandon, 1997, p.27) não são como as “mudras, linguagem das mãos do teatro e da dança tradicional indiana”, pois dependem do contexto em que está inserido, ou seja, do que é cantado ou dito em cena. Eles têm sentido abstrato e apenas traduzem visualmente a emoção ou sentimento.

O ator de Nô necessita de muita concentração e deve saber utilizar com bastante habilidade as técnicas aprendidas para que ele possa superar os diversos obstáculos físicos que são colocados em sua volta, como observaram Brandon e Sorgenfrei (*apud* Brandon 1997, p.4):

Uma máscara que bloqueia expressões faciais, trajes que se envelopam e negam as formas do torso e inibem o gesto expressivo das pernas, e o estilo minimalista de caracterização vocal e mimético que pouco se distingue entre os papéis masculinos e femininos. Como consequência o ator é forçado a desenvolver uma técnica poderosa e dedicar uma enorme concentração para superar estes obstáculos deliberados na performance. (Brandon e Sorgenfrei *apud* Brandon, 1997, p.4)

O traje de Nô redimensiona o corpo, dando maior volume, criando um ar mais suntuoso e forte, porém os gestos, expressões e movimentos são camuflados, restritos, criando uma aparência inativa, embora haja uma grande projeção dos sentimentos dos personagens pelos atores. Estes “obstáculos” são compensados através da técnica do ator e através da estilização, que busca apenas o que é verdadeiramente essencial. A própria máscara de Nô, chamada de *omote* (=superfície) é um exemplo disto, ela “*confere ao ator uma forma de vida*

*mais elevada e quintessencial. (...) simboliza a personagem em sua forma mais pura, limpa de qualquer imperfeição.”*²⁸

Desta maneira compreendemos o nome que se dá às máscaras de Nô, pois eles colocam à “superfície” as características mais significantes do personagem.

Segundo Masao Yamaguchi (*apud* Brandon, 1997, p.4):

O ator supera deficiências do mundo terrestre mundano através de uma forte estilização, assim libertando-se para existir livremente num modo de vida mais autêntico. Os performers de Nô apagam a barreira entre o visível e o invisível, produzindo a qualidade etérea e espiritual que são características marcantes do Nô.

1.2.2. Os trajes de cena do teatro Nô

Segundo Denney (2008), o traje de cena do teatro Nô é proveniente do uso de pessoas da corte, dos Shoguns, Daimyôs e samurais. As artes teatrais faziam parte do treinamento destas pessoas e como elas patrocinavam estas artes, grande parte das roupas eram doadas e apresentadas aos atores e as companhias.

No século XV, surgem algumas peças que diferiam do vestuário regular dos samurais, como o *mizugoromo* (=manto de água) e o *maiginu* (=capa de dança), criados especialmente para o Nô.

Durante o período Momoyama (1573-1615), os samurais de elite vestiam roupas de padronagens ousadas e opulentas. As mulheres usualmente vestiam o *nuihaku* (=bordado em folhas de prata e ouro), assim como o *karaori* (=tecido chinês), tecido em padrões de brocado policromado. O nome que se dá aos trajes é o mesmo utilizado na técnica de tecelagem ou de sua construção, mas também podem receber o nome do “uso” ou característica do próprio traje.

A maioria das vestes do Nô é feita de seda, resultando em vestes extremamente luxuosas, que são mais bem representadas pelo *karaori*. O *karaori* é um traje que incorpora as melhores técnicas de tecelagem e é considerado uma veste essencial para o Nô²⁹.

²⁸ (Berthold, 2011, p.84)

Se as máscaras são o coração e a mente da personagem, a roupa dá sua definição claramente. Os trajes podem ser vistos como verdadeiros “cenários” vestíveis, pois em sua padronagem podem conter desenhos que ilustram e remetem a partes da história que é contada, ou evidenciam alguma característica do personagem.

As trocas de roupa do *shite* (=ator principal) são feitas de acordo com a mudança de sua identidade. De acordo com Denney (2008), apesar da combinação e métodos de drapear a roupa terem se tornado codificados com o passar do tempo, a escolha final de padronagens e cores é deixada para o ator.

Konparu (1983) revela que o Nô se apropria de técnicas de claro e escuro para evidenciar ou camuflar algum personagem ou característica. Sendo as cores claras, vibrantes e o brilho para mostrar e as cores escuras e opacas para ocultar.

O *waki* (=antagonista) é uma personagem que representa a sombra. Portanto, utiliza tecidos opacos, de cores escuras. Já o *shite* (=protagonista), representa a revelação e, desse modo, utiliza tecidos brilhantes e coloridos.

Outra cor significativa no Nô é o branco, pois representa a pureza. Há distinção das vestes femininas entre *iroiri* (=com vermelho) para as jovens e *ironashi* (=sem vermelho) para as mais velhas.

A tabela 1 segue a divisão estabelecida por Konparu (1983, pp.246-250), os trajes de Nô (=Shôzoku) podem ser divididos em sete categorias. A tabela, entretanto, se apresenta de forma mais completa com informações compiladas pela autora em diversas outras fontes que são citadas ao longo do texto.

²⁹ Disponível em: <<http://db2.the-noh.com/edic/2011/11/shozoku.html>>. Acesso: 30 mar. 2015.

Tabela 1 - Categorização dos trajes de Nô

TRAJES DE NÔ		
CATEGORIA	TRAJE	DESCRIÇÃO
1. Uwagi - roupa exterior, usada como uma espécie de casaco.	1.1. Nôshi - "veste imperial"	<p>Semelhante ao Kariginu, mas sem forro. Possui duas faixas laterais largas de tecido, presas na altura da barra, unindo a parte da frente e das costas. Possui gola arredondada, painel central de uma única largura, mangas de largura dupla e punho aberto.</p> <p>É a roupa informal, do cotidiano, usado pelo Imperador e nobreza e alguns personagens de deuses. De acordo com Mônica Bethe (<i>apud</i> TAKEDA, BETHE, 2002, p. 230), o Nôshi lembra o traje formal do período Heian, o <i>hō</i>, porém sem a restrição no uso de cores.</p>
	1.2. Kariginu - "capa de caça"	<p>Capa solta de gola redonda, mangas amplas de largura dupla e punho aberto com cordas trançadas nas extremidades. O traje de Nô foi baseado em um traje informal da aristocracia da era Heian e que posteriormente é usado pelos militares como um traje formal. (Mônica Bethe <i>apud</i> TAKEDA, BETHE, 2002, p. 228)</p> <p>Geralmente é forrado, feito de brocado dourado com padronagem, usado por deuses, demônios e outros espíritos, mas também pode ser encontrado sem forro. A padronagem Shokkō (composta por octógonos e quadrados), geralmente é usada pelo personagem Okina (=homem velho santo).</p>

	1.3. Happi - "jaqueta"	<p>De acordo com Konparu (1983), o Happi com forro é usado por personagens de guerreiros de alto nível, demônios e bandidos.</p> <p>O traje possui mangas com o dobro de largura, e punho aberto, a cava é presa ao painel central somente na altura dos ombros. As laterais são totalmente abertas e presas somente por uma faixa estreita de tecido na altura da barra.</p>
	1.4. Sobatsugi ou Sodenashi (=sem mangas)	<p>Konparu (1983), conta que é um tipo de happi, porém sem mangas. Geralmente remete às armaduras, por isso pode conter fios metálicos em sua padronagem, e é usado por personagens de guerreiros ou personagens chineses.</p>
	1.5. Chôken	<p>Veste externa transparente de mangas com largura dupla e abertas (=ôsode) sem forro, usada para danças.</p> <p>Geralmente é usado por personagens femininos, pode ser utilizado no lugar do Happi por personagens jovens da nobreza em peças de guerreiro. É encontrado em outras cores e pode conter padrões em fios dourados tecidos nele. As laterais do corpo não são costuradas, e possui uma gola bem estreita. Em cada lado da frente há um trançado longo, amarrado em um laço na altura do peito. (KONPARU, 1983, p.246)</p>

	1.6. Maiginu – “capa de dança”	<p>Konparu (1983) comenta que é muito parecido com o chôken, mas é um pouco mais comprido, tem costura nas laterais do corpo na porção inferior e lapelas frontais que se sobrepõem (<i>okumi</i>). Não possui a corda de amarração nas extremidades da manga.</p> <p>É muito usado em papéis femininos, com desenhos de pavões e peônias em desenhos de círculos. Desenho de fundo com motivo shippô tsunagi (=sete jóias) tramado em tiras de papel dourado.</p>
	1.7. Mizugoromo - "manto de água"	<p>Konparu (1983) diz que é um tipo de capa curta de mangas amplas e abertas no punho, em gaze de seda. Possui lapelas frontais que se sobrepõem (<i>okumi</i>), mas que se abrem num tipo de “evasê”, conferindo maior amplitude.</p> <p>É um traje bastante versátil e pode ser usado por diversos personagens tanto femininos quanto masculinos, sejam eles velhos, jovens, sacerdotes ou leigos.</p> <p>O mizugoromo marrom em ponto de tafetá costuma ser usado pelo waki (=antagonista) como um personagem de sacerdote viajante; os de gaze são usados por personagens femininos e os listrados por personagens masculinos.</p>

	1.8. Hitatare	<p>Traje composto de casaco forrado e calças combinando, feitos em cânhamo. Muito usados pelos antigos militares do período Edo como um traje formal.</p> <p>A calça usada em conjunto pode ser a calça com pregas extra longa (=naga-bakama) ou uma calça de pregas que vai até o tornozelo (=hanbakama).</p> <p>Quando o casaco é usado sem as calças combinando é chamado de kake-hitatare. Pode ser feito também em linho rígido ou seda, mas sempre leva forro. (KONPARU, 1983, p.247)</p>
	1.9. Suô	<p>Conjunto de casaco e calça com pregas em cânhamo com desenho tingido em estêncil, usadas pelos militares. É um pouco mais simples que o hitatare, e diferem por terem o desenho de brasões na altura do peito e no centro das costas. Pode ser usado com calças combinando ou com ôguchi (=calça de boca ampla). (KONPARU, 1983, p.247)</p>
2. Kitsuke - kimono interno de mangas curtas	2.1. Surihaku	<p>Konparu (1983), explica que é uma veste de mangas curtas, de cetim branco com aplicação de folhas de prata ou ouro, representando a pele de uma mulher. Aplicações em folheado de ouro em tecido com cor vermelha indica uma mulher jovem. Quando o folheado é prateado em tecido vermelho indica uma mulher de mais velha.</p> <p>O surihaku com padronagem de escamas triangulares (=uroko) é conhecido como urokohaku. É utilizado para representar mulheres demoníacas, enlouquecidas pela paixão, ou serpentes.</p>

	2.2. Nuihaku	<p>Konparu (1983), diz que é uma veste de mangas curtas (=kosode), com aplicação de fios dourados ou prateados e bordado numa base cetim. O tecido tem efeito brilhante e só perde para o Karaori em beleza.</p> <p>Geralmente é usado por personagens femininas, mas pode ser usado por personagens masculinos. Costuma ser usado ao estilo koshimaki (=dobrado na cintura). O padrão de Mon (=brasões de famílias) neste caso é usado em personagens de mulheres vingativas e invejosas.</p>
	2.3. Noshime	<p>Veste interna habitual de personagens masculinos possui mangas curtas, feito em tecido liso, listrado ou xadrez. Amplamente utilizado no Nô para personagens idosos, aldeões ou soldados. (KONPARU, 1983, p.247)</p>
	2.4. Shironeri	<p>Veste de mangas curtas (=kosode) em seda branca.</p>
3. Uwagi-Kitsuke - são trajes que podem ser usados tanto como trajes externos como internos	3.1. Karaori - "tecido chinês"	<p>Segundo Konparu (1983), é uma veste de mangas curtas (=kosode), extremamente luxuosa, com tecido brocado, destacando os desenhos em relevo. Geralmente é usado por personagens femininos, podem ser encontrados em duas categorias: Iroiri (=com cor vermelha) ou Ironashi (=sem cor vermelha). Mulheres jovens costumam utilizar o iroiri como as Ko-omote e Magojiro; e as mais velhas, o ironashi, como as Fukai e Shakumi.</p> <p>Ocasionalmente pode ser usado por personagens masculinos ou duendes.</p>
	3.2. Atsuta	<p>Veste de mangas curtas (=kosode), de tecido grosso semelhante ao karaori. Usado por personagens masculinos, os padrões costumam ser mais geométricos e ousados. Pode ser usado como veste interna ou externa. (KONPARU, 1983, p.246)</p>

4. Hakama - calças amplas com pregas	4.1. Ôguchi - "de boca grande"	<p>De acordo com Konparu (1983, p.247) é uma calça com pregas com um tecido rígido na parte traseira que cria um grande volume nas costas. Possui aberturas grandes nas laterais.</p> <p>Costumam ser de cor branca, mas podem ser encontrados em diversas outras cores, ou com padronagens de brasões (=mon).</p> <p>Pode ser utilizado tanto por homens quanto mulheres de alta classe, ministros, guerreiros e padres.</p> <p>Sempre deve ser vestido pela esquerda, pois acredita-se que vesti-lo pela direita trás má sorte. (KONPARU, 1983, p.247)</p> <p>Tem a função também de dar volume a outras calças, quando usado como uma crinolina. (Mônica Bethe <i>apud</i> TAKEDA, BETHE, 2002, p. 251).</p>
	4.2. Hangire - "cortado na metade"	<p>Calça com pregas, igual ao ôguchi, mas feito em tecido brocado (=kinran), tecido com folhas e fios de ouro ou prata. Com padronagem ampla e ousada. Usado por personagens fortes como: deuses, demônios e guerreiros. Um canudo de tatami (esteira grossa japonesa) costuma ser usado na parte traseira do Hakama para dar maior estrutura e volume. (KONPARU, 1983, p.247)</p>
	4.3. Nagabakama - "hakama comprido"	<p>Hakama com as pernas da calça bem longas, que se arrastam no chão, no qual o ator pisa.</p>

	4.4. Sashinuki - "atado"	<p>Calças largas com pregas, de tecido maleável, possuem amarrações na bainha para prender a calça na altura do tornozelo, permitindo que a calça fique bufante e caia suavemente na altura do chão.</p> <p>Às vezes o ôguchi é usado por dentro do sashinuki para dar maior volume, juntamente com o nôshi ou hitatare. A peça é utilizada por pessoas de maior status. Geralmente encontrado nas cores roxa e verde claro. (Mônica Bethe <i>apud</i> TAKEDA, BETHE, 2002, p. 251).</p>
5. Kahatsu - "cabelos falsos"	5.1. Kashira	Enorme cabeleira usada por seres sobrenaturais, divindades, demônios e fantasmas. Pode ser encontrado nas cores vermelha, branca ou preta.
	5.2. Katsura - "peruca"	<p>Katsura= Perucas de mulher amarradas nas costas.</p> <p>Naga-katsura= Peruca comprida.</p> <p>Naga-kamoji= Aplique de cabelo comprido.</p> <p>Kasshiki-katsura= peruca de assistentes.</p> <p>Midare-bin= cabelos desgrehados.</p> <p>Uba-katsura ou Ubagami= peruca de mulheres velhas.</p> <p>Jô-gami= peruca de homens velhos.</p>
	5.3. Tare - "fluido, solto"	<p>Perucas similares ao Katsura, porém de cabelo solto.</p> <p>Na cor preta, é usada por personagens jovens, homens e mulheres. Na cor branca, usado por personagens de homens velhos (=jô).</p>
6. Kaburimono - adereços de cabeça	6.1. Kanmuri - "coroa"	<p>Adereço de cabeça utilizado por nobres, oficiais de santuários, deuses e personagens chineses. Diferenciam-se de acordo com o status da pessoa. Alguns adereços especiais são usados para indicar dragões e demônios. O Kanawa é uma coroa de ferro.</p>
	6.2. Bôshi - "chapéu"	Todos os tipos de chapéus e capas de cabeça usadas por monges e outros personagens.

	6.3. Eboshi - "chapéu pássaro"	Chapéu de gaze de seda preta, enrijecido com forro de papel preto laqueado, com ponta alta e dobrada. É preso por um cordão branco. Possui muitas variedades de tamanhos e formatos e está associado ao status da pessoa. Muito utilizado por nobres da corte e militares, durante o século XVI seu uso foi reservado aos eventos mais formais.
7. Itens pequenos e faixas de amarração	7.1. Zukin - "lenço"	Toucas e capuzes usados por membros do clero.
	7.2. Katsura obi - Faixa de peruca	Costumam ser utilizadas por personagens femininos. São faixas estreitas de aproximadamente 2,5 cm, amarradas sob a peruca e as extremidades se arrastam pelas costas. Tecidos com desenhos bordados. Com vermelho, usado por jovens; sem vermelho usado por mulheres mais velhas.
	7.3. Hachimaki - faixa de cabeça	Usados por personagens masculinos. Tecido branco liso é usado por guerreiros. Tecido brocado dourado é usado por nobres, homens jovens e demônios.
	7.3. Koshi obi - "faixa de quadril"	Usado por personagens femininos e masculinos, amarrados em torno do quadril.
	7.4. Eri - "gola"	De acordo com Konparu (1983), é um pedaço de tecido usado em torno do pescoço quando se veste os kimonos. Existem de diversas outras cores, mas a branca é a mais luxuosa, pois representa a pureza. As cores tem grande importância para a distinção das personagens. Às vezes, mais de um eri é utilizado. Os eris costumam ser dobrados de três a quatro vezes. Estas golas servem basicamente para prevenir a sujeira nos kimonos e para dar a impressão de se vestir várias camadas de kimonos.

Fonte: Compilação de informações de HAY (1992); KONPARU (1983, pp.246-250); TAKEDA, BETHE (2002).

1.1. Nôshi - "veste imperial"

Figura 10 - Nôshi, século XIX

Acervo: Tokyo National Museum, Japão.

1.2. Kariginu - "capa de caça"

Figura 11 – (a) Kariginu com padrões geométricos, período Edo (1615-1868) feito em seda e (b) personagem Okina

Fonte: (a) acervo The Metropolitan Museum of Art, Nova York e (b) disponível em: <http://www.kuniomi.gr.jp/geki/ku/okina.gif>. Acesso: 30 abr. 2015.

O personagem Okina, como convém a um homem divino de idade, veste um *kariginu*, geralmente com padrão geométrico *shokkô* (octógonos e quadrados). Na cabeça veste um *eboshi* e calça *sashinuki*. (DENNEY, 2008)

1.3. Happi - "jaqueta"

Figura 12 — Happi. Cetim de seda com tramas em papel dourado embrulhado em fio de seda.

Acervo: Museum of Fine Arts, Boston.

O traje da figura 12 possui padronagem de casco de tartaruga hexagonal (=kikko-mon) e folhas grandes em forma de catavento e forro de seda.

1.4. Sobatsugi

Figura 13 - Sobatsugi de 1816, período Edo.

Fonte: Disponível em: <http://www.ishibi.pref.ishikawa.jp/syozou/gazo_kakudai.php?SakuId=1510>. Acesso: 19 abr. 2015.

1.5. Chôken

Figura 14 - Chôken de gaze de seda brocado com fios metálicos, período Edo.

Acervo: The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

1.6. Maiginu – “capa de dança”

Figura 15 - Maiginu, Japão século XIX, gaze de seda (comp. 148 cm x larg. 112 cm)

Fonte: Disponível em: <<http://www.nabeshima.or.jp/img/itemdetail/196.jpg>>. Acesso: 13 mar. 2015.

1.7. Mizugoromo - "manto de água"

Figura 16 - Mizugoromo, feito de fibras vegetais

Acervo: The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

1.8. Hitatare

Figura 17 — Hitatare, Japão, século XIX, tingimento resistente, fibras liberianas lisas pintadas, provavelmente rami.

Acervo: The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

1.9. Suô

Figura 18 – Suô e nagabakama, Japão, Século XX.

Fonte: Disponível em: <http://www.waseda.jp/enpaku/wp-content/uploads/2015/04/KJ055_2_D.jpg>. Acesso: 19 abr. 2015.

2.1. Surihaku – kosode com aplicação em folheado metálico

Figura 19 - Surihaku com padronagem Uroko, século XIX. Cetim de seda com pintura e aplicação de folhas de prata.

Acervo: Museum of Fine Arts, Boston.

2.2. Nuihaku – kosode com bordados e aplicação em folheado metálico

Figura 20 - Nuihaku, bordado de seda e aplicações de folhas de ouro, padronagem *mon* (=brasão de família), em cetim de seda.

Acervo: The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

2.3. Noshime

Figura 21 - Noshime, Japão século XIX ou XX, tafetá de seda.

Acervo: Museum of Fine Arts, Boston.

3.1. Karaori - "tecido chinês"

Figura 22 – (a) Ator de Nô vestindo um karaori e máscara ko-omote; e (b) pintura de mulher demoníaca da peça Duas mulheres no Templo Dôjôji, por Tsukioka Kôgyo (1869-1927). 148,5x176,3cm. Templo de Dôjôji.

Fonte: (a) disponível em: <http://www.umewaka.com/kitsuke/img/index_karaori_big.jpg> e (b) disponível em: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Dojoji%E9%81%93%E6%88%90%E5%AF%BA.jpg>>.

Acesso: 17 abr. 2015.

O personagem feminino em *Kyokanoko Musume Ninin Dôjôji* (=Duas mulheres no Templo Dôjôji), um *nuihaku* de fundo preto ou azul escuro com padronagem de *mon* (=brasões de família) é usado por debaixo do *karaori* externo.

Mais tarde, na mesma peça, como se pode ver na figura 22 (b), a mulher se revela uma serpente demoníaca, o *nuihaku* é usado dobrado na cintura num drapeado chamado *koshimaki* (=enrolado na cintura), tornando visível o *surihaku* de triângulos brilhantes dourados que representam escamas de serpente (=padronagem *uroko*). (DENNEY, 2008)

3.2. Atsuinta³⁰ - “placa grossa”

Figura 23 - Atsuinta, com desenho de nuvens e hexágonos, seda brocado com fios metálicos.

Acervo: The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

³⁰ O termo atsuinta se refere à tecidos de alta-classe importados da China. Durante o transporte eram aparafusadas e enroladas em placas de madeira grossa (=atsu-ita). As roupas feitas com este tecido também passaram a levar o mesmo nome. (TOKYO NATIONAL MUSEUM)

4. Hakama - Calças amplas com pregas

Figura 24 – (a) *Ôguchi* em tafetá de seda, Japão século XVIII e (b) *Hangire* em cetim de seda, Japão século XIX

Acervo: (a) Tokyo National Museum, Japão e (b) Museum of Fine Arts, Boston.

Figura 25 - *Nagabakama* século XVIII e *Sashinuki* século XIX

Acervo: Tokyo National Museum, Japão

5. Kahatsu - "cabelos falsos"

Figura 26 – (a) *Akagashira* – “cabeleira vermelha”; (b) *Katsura* – “peruca”; (c) *Tare* - "fluido, solto", na cor branca, representando o cabelo de homem velho

Fonte: (a) disponível em: <<http://image.eiga.k-img.com/images/movie/56484/original.jpg?1396890200>>; (b) <http://fff.bi-ki.jp/system/wp-content/uploads/2014/03/10151926_622512044502297_160404122_n-286x510.jpg> e (c) <<http://www.umewaka.com/kitsuke/takasago1.html>>. Acesso: 15 abr. 2015.

6. Kaburimono - Adereços de cabeça

Figura 27 –(a) *Kanmuri* – “coroa” e (b) coroa de metal

Fonte: (a) disponível em: <http://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Alltag:Schreinpriester> e (b) <http://userdisk.webry.biglobe.ne.jp/023/380/45/N000/000/000/133540270266713123801_noti-4-tbb-p.jpg>. Acesso: 15 abr. 2015.

Figura 28 - *Bôshi* - "chapéu"

Fonte: Disponível em: <http://blogimg.goo.ne.jp/user_image/74/5e/c5b154012bc0c33d6e3d8649d48a900e.jpg>. Acesso: 15 abr. 2015.

Figura 29 - Três diferentes tipos de *eboshi* - "chapéu pássaro"

Fonte: Disponível em: <http://www.kagura-shop.com/product/catalog/009/index_3.html>. Acesso: 20 mar. 2015.

7. Itens pequenos e faixas de amarração

Figura 30 – (a) *Chouhanzukin* – tipo de lenço usado pelo clero e (b) *katsura obi*– “Faixa de peruca”, século XVIII

Fonte: (a) disponível em: <<http://awayano-noh.com/uploads/photos0/907.jpg>> e (b) <<http://hananoh.kyo2.jp/e20788.html>>. Acesso: 4 mai. 2015.

Figura 31 – (a) Colocando *hachimaki* – “faixa de cabeça” no personagem Kiyotsune; e (b) *koshi obi*- “faixa de quadril”

Fonte: (a) disponível em: <http://blogimg.goo.ne.jp/user_image/0e/66/f335a00e8c990c4a97272a22a0dfdbc.jpg> e (b) <<http://userdisk.webry.biglobe.ne.jp/010/041/13/N000/000/026/138399580505442817228.jpg>>. Acesso: 4 mai. 2015.

Konparu (1983) diz que as roupas tradicionais japonesas são feitas de tecido plano, sem recortes ou pences para ajustar a roupa ao corpo. Todo ajuste é feito por dobraduras e amarrações, uma vez que não há botões e encaixes.

Cavaye, Griffith e Senda (2004) continuam a explicação dizendo sobre a importância da direção em que se envelopa o kimono. Ele sempre deve ser fechado com o lado esquerdo sobre o direito, pois a amarração feita da maneira inversa é usada apenas para vestir os mortos.

As vestes do Nô, apesar de feitas com tecidos exuberantes, são vestidas e usadas de maneira tradicional. Faixas estreitas e planas são usadas sobre as camadas interiores de roupa e as faixas adornadas com bordados são usadas na parte externa. São usadas por homens e mulheres.

1.2.3. As Máscaras de Nô

As máscaras do Nô são chamadas de *omote* (=superfície). Elas surgem da combinação de outras máscaras como as do Gigaku, Bugaku, Kagura, Ennen Nô, Dengaku Nô e Shûshi.

O primeiro escultor de máscaras especializado foi Sankôbô (séc.XVI), pois anteriormente os artesãos também esculpiam estátuas de Buda e atores de Nô.

As máscaras são mais que uma maquiagem: elas possuem espírito e significado místico. A máscara de Okina, particularmente, é considerada divina.

O verdadeiro valor de uma máscara só é revelado quando é usado por um performer no palco. Lá uma máscara superior pode se tornar parte do corpo do ator pela força de sua arte superior; ela está viva e seu sangue percorre por ela. A verdadeira beleza de uma máscara pode ser sentida apenas nestes momentos, e são apenas estas máscaras que nos ensinam o verdadeiro espírito do Nô. (KONGÔ IWAÔ *Apud* KEENE, 1966, p.61)

Uma máscara, junto com a arte do ator, tem o poder de tornar uma performance inesquecível e este talento é percebido quando acreditamos que a máscara faz parte da carne do próprio ator. Estas máscaras são sempre menores que o rosto do ator, expondo parte do queixo e as laterais do rosto, e de acordo com o ator de Nô Michiharu Wakebayashi, durante um workshop realizado no SESC Pinheiros em 2 de julho de 2015, isto serve para não se esconder as características pessoais do rosto do ator. Isto faz com que se perceba a interação entre o ator e a máscara que está sendo usada, e não uma ilusão.

Segundo Inoura (1971), todos os atores, exceto o *waki* (=antagonista), personagens vivos em *shite* (=protagonista), *tsure* (=assistente) e atores garotos (=kokata) não usam máscaras.

O ator, antes de entrar em cena, espera na sala de espelho, onde observa sua imagem e se prepara para a performance. Neste local o ator recebe as máscaras e reverencia-as. Outros atores e assistentes o ajudam a vestir a máscara. Assim que o ator vê seu novo reflexo com a máscara, torna-se a própria personagem.

Muitas das máscaras podem apresentar os dentes escuros, pretos, pois havia o costume de se usar o *Ohaguro*³¹ (=dentes pretos) como símbolo de beleza.

Donald Keene (1966), diz que há um grande problema ao fotografar as máscaras, pois suas expressões são mutáveis. É de responsabilidade do fotógrafo a forma como cada máscara é apresentada ao mundo, pois tudo depende da escolha da luz e ângulo em que são fotografadas.

Isto ocorre porque em uma única máscara há expressões opostas como a tristeza e a alegria. De acordo com o ator Michiharu Wakebayashi, dependendo do ângulo da máscara sua expressão se altera. Se a máscara ficar voltada para baixo, temos a impressão de tristeza e geralmente os atores usam este recurso para representar o choro; quando voltadas para cima, simbolizam a felicidade.

A tabela 2 segue a classificação estabelecida por Inoura (1971, p.120) que revela que atualmente existem cerca de 450 tipos de máscaras (=men), que são classificadas de acordo com seu uso e função.

Tabela 2 – Categorização das Máscaras de Nô

MÁSCARAS DE NÔ	
CATEGORIA	MÁSCARA
1. Okina-men - máscara de Deus ancião	1.1. Hakushiki-jô - Máscara de Okina branca, usada na peça Okina
	1.2. Chichino-jô
2. Jinki-men - máscara de ser sobrenatural	2.1. Kurohige
	2.2. Ôbeshimi – Demônio mítico

³¹ Bebida ou tinta preta usada para se tingir os dentes. Possui função de proteger os dentes de cáries e de apodrecer. Durante a era Heian (794-1192) era símbolo de realeza. Torna-se popular no período Edo (1603-1867) entre as mulheres como símbolo de beleza, e depois o uso se fixou para as mulheres casadas, como símbolo de fidelidade. Acredita-se que o *ohaguro* servia para evidenciar o pó branco do rosto (=oshiroi) com a função de esconder a expressão do rosto. A prática existe desde as eras pré-históricas e seu uso decaiu durante a era Meiji, quando em 5 de fevereiro de 1870, seu uso foi proibido. Disponível em: <<http://japanuptown.com/the-black-teeth-custom-between-ohaguro-and-globalization>>. Acesso: 2 mai. 2015.

	2.3. Kobeshimi
	2.4. Ôtobide - “com expressão assustada”
	2.5. Shakka – “Buda”
	2.6. Shishiguchi – “boca do leão”
	2.7. Ikkakusennin - Eremita nascido do ventre de um cervo.
	2.8. Yakan – Espírito maligno que reside em uma rocha.
	2.9. Shikami
	2.10. Kibatobide
	2.11. Akujôbeshimi
	2.12. Raijin
	2.13. Choureibeshimi
3. Jô-men - máscara de homem velho	3.1. Kôshi-jô
	3.2. Warai-jô – “velho risonho”
	3.3. Asakura-jô
	3.4. Shiwa-jô
	3.5. Ishiô-jô
	3.6. Tsuzumiaku-jô
	3.7. Hanakobuako-jô
	3.8. Sankô-jô
4. Otoko-men - máscaras de homem	4.1. Imawaka
	4.2. Heita
	4.3. Chûjô – “Tenente-general”
	4.4. Kantan-otoko
	4.5. Ayakashi – espírito maligno de um guerreiro
	4.6. Mikazuki
	4.7. Kawazu
	4.8. Yase-otoko
5. Chigô-men - máscara de menino	5.1. Kasshiki

	5.2. Dôji
	5.3. Imawaka
	5.4. Jidô – “jovem digno”
	5.5. Shôjô – espírito do mar que se alegra ao beber saquê
	5.6. Yorobôshi – Menino cego
	5.7. Jûroku – “dezesseis”
6. Onna-men - máscara de mulher	6.1. Ko-omote – máscara de menina pura e inocente
	6.2. Ko-hime – Pequena princesa
	6.3. Waka-onna - Mulher jovem
	6.4. Zô-onna – possui semblante triste. É uma máscara usada para em papéis de divindades
	6.5. Magojirô – máscara que representa o ápice da beleza feminina
	6.6. Fushiskizô
	6.7. Shakumi
	6.8. Fukai
	6.9. Yase-onna
	6.10. Nakizô – “mulher que chora”
	6.11. Masukami – representa uma mulher de forte espiritualidade, à beira da possessão
	6.12. Deigan
	6.13. Shiro hannya – Máscara de fantasma diabólico de uma mulher vingativa enlouquecida pelo ciúme
	6.14. Hashihime – máscara de demônio de mulher alimentada pelo ciúme
7. Uba-men - máscara de mulher velha	7.1. Uba – “velha”
	7.2. Rôjo-onna – Mulher idosa
8. Máscaras especiais	8.1. Yorimasa
	8.2. Shunkan
	8.4. Semimaru – Menino cego filho do Imperador

	8.5. Kagekiyo
	8.6. Yamauba – “velha da montanha”
	8.7. Yamanba – “bruxa da montanha”

Fonte: INOURA (1971, p. 120)

1) Okina-men - máscara de Deus ancião

Figura 32 – (a) Hakushiki-jô e (b) Chichino-jô

Fonte: (a) disponível em: <<http://www.yc0034.com/pg499.html>> e (b) <<http://livedoor.blogimg.jp/kgaroku/imgs/c/e/ce424694.jpg>>. Acesso: 20 abr. 2015.

2) Jinki-men - máscara de ser sobrenatural

Figura 33 – De cima para baixo, da esq. para a dir.: Kurohige; Ôbeshimi; Kobeshimi; Ôtobide; Shakka; Shishiguchi; Ikkakusennin; Yakan; Shikami; Kibatobide; Akujôbeshimi; Raijin e Choureibeshimi.

Fonte: Disponível em: <<http://www.yc0034.com/pg499.html>>. Acesso: 20 abr. 2015.

3) Jô-men - máscara de homem velho

Figura 34 – De cima para baixo, da esq. para a dir.: (a) Kôshi-jô; (b) Asakura-jô; (c) Shiwa-jô; (d) Ishiô-jô; (e) Tsuzumiaku-jô; (f) Hanakobuako-jô; (g) Sankô-jô

Fonte: (a, d, f, g) disponível em: <<http://www.yc0034.com/pg499.html>> e (b, c, e) <http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote_2013/index.html>. Acesso: 20 abr. 2015.

4) Otoko-men - máscaras de homem

Figura 35 - De cima para baixo, da esq. para a dir.: (a) Imawaka; (b) Heita; (c) Chûjô; (d) Kantan-otoko; (e) Ayakashi; (f) Mikazuki; (g) Kawazu; (h) Yase-otoko

Fonte: (a,b, d, e, h) disponível em: <<http://www.yc0034.com/pg499.html>>; (c,f) <http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote_2013/index.html>; (g) <<http://www.br4.fiberbit.net/data-pro01/nougakudo/tenji/nohmen/nohmenorg/kawazu.JPG>>. Acesso: 20 abr. 2015.

5) Chigô-men - máscara de menino

Figura 36 - De cima para baixo, da esq. para a dir.: (a) Kasshiki; (b) Dôji; (c) Imawaka; (d) Jidô; (e) Shôjô; (f) Yorobôshi

Fonte: (b, e) disponível em: <<http://www.yc0034.com/pg499.html>>; (a, c, d) <http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote_2013/index.html>; (f) <http://nohmask21.com/yoroboushi/yoroboushi1_thumb.jpg>. Acesso: 20 abr. 2015.

6. Onna-men - máscara de mulher

Figura 37 – De cima para baixo, da esq. para a dir.: (a) Ko-omote; (b) Ko-hime; (c) Waka-onna; (d) Zô-onna; (e) Magojirô; (f) Fushiskizô; (g) Shakumi; (h) Fukai; (i) Yase-onna; (j) Nakizô; (k) Masukami; (l) Deigan; (m) Shiro hannya; (n) Hashihime

Fonte: (a, d, e, f, h, k, l, m, n) disponível em: <<http://www.yc0034.com/pg499.html>>; (b, g, i, j) <http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote_2013/index.html>; (c) <<http://www.noh-kyogen.com/encyclopedia/mask/images/wakaonna.jpg>>. Acesso: 20 abr. 2015.

7. Uba-men - máscara de mulher velha

Figura 38 – (a) Uba e (b) Rôjo-onna

Fonte: (a) disponível em: <<http://www.yc0034.com/pg499.html>>; (b) <http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote_2013/index.html>. Acesso: 20 abr. 2015.

8. Máscaras especiais

Figura 39 - Da esq. para a dir.: (a) Yorimasa; (b) Shunkan; (c) Semimaru; (d) Kagekiyo; (e) Yamauba; e (f) Yamanba

Fonte: (a, c) disponível em: <<http://nohmask21.com/eu/index.html>>; (b, d, e) <http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote_2013/index.html>; (f) <<http://www.yc0034.com/pg499.html>>. Acesso: 20 abr. 2015.

1.3. O Teatro Kyogen

A palavra Kyogen significa “loucas palavras”. De acordo com Inoura (1971), o Kyogen tem sua origem muito próxima ao Nô. Ele surgiu na era Muromachi (1333-1573), mas até a era Tokugawa (1603-1868), não existiam muitos registros textuais sobre as peças de Kyogen, pois tudo era feito de improviso – sabendo-se apenas o contexto, esboços e pontos principais a serem elaborados durante a apresentação.

Não existiam escrituras descrevendo exatamente como as peças eram feitas, ou seja, o conhecimento era transmitido apenas verbalmente (= *Kuchidate*). Por ser um improviso, era comum logo na aparição do personagem o ator introduzir-se e fazer uma breve descrição do local para posteriormente improvisar sobre a situação. Com o tempo esta prática se fixou, assim como a atuação, que é resultado de uma junção de experiências bem-sucedidas reunidas e a reincidência e repetição de algumas palavras vão se tornando comuns com o passar do tempo.

Giroux comenta que:

As situações, os diálogos, ou as mímicas que obtivessem aprovação do público, seriam aproveitados para novos trabalhos. Assim, poderia surgir, eventualmente, uma terceira representação que seria a junção das duas outras situações já testadas, pontilhadas de diálogos e mímicas igualmente aprovadas pela plateia. E esse conjunto de elementos já experimentados vai se fixando nas representações do Kyogen, através da transmissão oral, até a aparição das primeiras peças escritas no século XVI. (GIROUX, 1989, p.16)

Ao mesmo tempo em que o Kyogen se estabelecia como teatro clássico japonês, juntamente ao Nô, perdia na mesma proporção sua essência. Ele deixa de se atualizar, não mais improvisando sobre os temas que refletiam a vida cotidiana contemporânea. Os que escolheram manter esta essência participavam da formação de um novo teatro que crescia: o Kabuki.

A maioria das escolas de Kyogen originou-se de pessoas relacionadas ao *Dengaku*, das danças e músicas dos campos de arroz e o *Sarugaku* (=entretenimento de macaco) possuía performances cômicas, que formaram a base do trabalho desenvolvido pelo Kyogen.

Desde o início, o Kyogen já possuía danças e elementos de música inseridos na conversa, muito próximo do que vemos atualmente. A atuação, porém era mais crua e com poucos traços de simbolismo e estilização. As peças não contavam meras piadas ou cenas mais satíricas (palhaçadas), elas tinham conteúdo bastante sarcástico e crítico, e por isso os

personagens de Kyogen podiam ser trabalhados com maior liberdade, permitindo que o conteúdo fosse enriquecido por eventos e acontecimentos recentes. O que condizia com a situação da época, que passava por constantes guerras civis³² gerando na população um espírito crítico. Assim era criada a arte plebeia justaposta ao Nô, cheia de ironias, de humor cru e brilhante, e canções curtas e danças.

De acordo com Berthold (2011, p.87) o Kyogen “pratica a crítica social sem mortos nem feridos”, pois usa a comicidade de maneira leve e alegre.

O Nô e Kyogen diferem completamente na ideia, nos temas e expressões; entretanto, este contraste absoluto apenas os realça. Um programa de Nôgaku padrão consiste inicialmente de peças de Nô e peças de Kyogen entre os intervalos.

Richie (1972) diz que: "foi a fragilidade humana que criou o Kyogen considerando que foi originalmente destinado a neutralizar o sublime e inevitável tédio do Nô".

O próprio ator de Nô, Nomura Shirô (apud Brandon, 1997, p.203) diz que “se alguém cochila ou dorme durante uma performance, não há problema. O Nô não deveria requerer uma absoluta concentração pela audiência.”.

O Nô é tão intenso e profundo que faz com que o público sinta, naturalmente, certo desgaste. Por este motivo o Kyogen, tão contrastante com o Nô, se torna o complemento perfeito, uma vez que possui um efeito renovador e energizante. Dessa maneira, o público sai do estado mental de rigidez e tensão com a quebra cômica nos intervalos para, posteriormente, ter maior tranquilidade e facilidade de mergulhar novamente no Nô.

Giroux (1989), conta que Zeami realiza um comentário em um tratado sobre os atores de Kyogen. Ele incentivava o uso do cômico para estimular risos de prazer nas pessoas, mas com certos limites, pois dizia ser vulgar a provocação de gargalhadas ou piadas que agredissem a sensibilidade dos nobres.

E, por essa característica de utilizar a comicidade com maior sutileza, o Kyogen passa a agradar aos nobres, motivo este que o estabelece junto ao Nô. Diferentemente do Kabuki,

³² Havia vigorosos intercâmbios entre classes sociais, uma vez que a corte passa a cobrar altos impostos sobre a produção agrícola, circulação de mercadorias e pedágios. A aristocracia e religiosos ascendiam, pois recebiam terras; grandes proprietários, também não se prejudicavam muito, mas os camponeses eram altamente tributados e os comerciantes também demonstravam seu descontentamento, apesar de estarem ascendendo.

constituído por caráter muito mais exagerado e ousado, resultando em repressões e desagradando os nobres.

O Nôgaku (Nô e Kyogen) só é equilibrado e harmônico por possuir naturezas completamente contrastantes. Apesar desta união de sucesso e equilíbrio das duas artes, no início havia bastante distinção entre os atores de Nô e Kyogen por se situarem em níveis hierárquicos diferentes:

No início, os atores de Nô e Kyogen, se distinguiam uns dos outros, o intercâmbio não era permitido. Os atores de Kyogen se situavam em um ranking abaixo e eram responsáveis por peças semi-cerimoniais e interlúdios. O Kyogen era considerado uma peça completamente independente. (INOURA, 1971, p.91)

Atualmente, as duas artes se posicionam no mesmo nível, cada uma com sua particularidade. O Kyogen não está mais subjugado ao Nô. Hoje, têm independência para realizarem apresentações desvinculadas ao Nô.

1.3.1. As peças de Kyogen

As peças de Kyogen são curtas, com duração de 20 a 30 minutos e com dois ou três atores em cena. São encenadas no mesmo espaço cênico do teatro Nô, apesar de atualmente os grupos estarem desvinculados do Nô, podendo se apresentar de forma independente.

Contam histórias de servos espertalhões e mestres pomposos, homens covardes e esposas ferozes, aldeãos devotos e sacerdotes hipócritas. Representam a vida em miniatura, de maneira presente, mas com a linguagem coloquial da era Muromachi (1333-1573).

Segundo Giroux (1989), o ator principal no Kyogen também recebe o nome de *shite* (=ator principal) como no Nô. O ator secundário é o *ado* (=aquele que responde) e os outros são chamados de *ko-ado* (=o que responde pequeno), *tsure* (=companheiro) ou *tomo* (=amigo). O *shite* costuma ser o mais engraçado, enquanto o *ado* é o que está sério ou irritado. Esta configuração depende mais do contexto da história do que uma mera identificação dos atores, pois além de não ser aparente a identificação dos personagens no primeiro momento, os atores devem dominar todos os tipos de papéis de todas as peças.

Konparu (1983), conta que os atores de Kyogen, além das peças de Kyogen cômicas, também encenam o Ai-kyogen dentro das peças de Nô, aparecendo geralmente como um típico morador local durante o entreato e recontam a história de maneira mais simples,

facilitando a compreensão do público. Ele é o responsável por dar uma continuidade suave durante a progressão da peça de Nô quando ele aparece.

A maior parte dos temas nas peças de Kyogen fala da relação entre o Tarôkaja (=empregado/servo) e o *Daimyô*, que é o seu senhor, e por conhecê-lo muito bem consegue enganá-lo a maior parte das vezes. Sempre há algum tipo de conflito ou engano, mas apesar das adversidades a relação entre estes dois personagens é de profunda amizade.

O *Daimyô* representado no Kyogen não é o poderoso senhor do período Edo (1603-1867), mas sim o da era Muromachi (1333-1573), que passava por mais dificuldades. Ele é ingênuo, tolo e infantil. Já o Tarôkaja pode ser astuto em algumas peças ou tolo.

As mulheres do kyogen são mulheres fortes e os maridos fracos e vagabundos, assim como os ladrões. Os diabos são fracos, covardes e aparecem nas peças vestidos como seres humanos. Eles não sendo capazes de vencer os humanos, opondo-se ao relatado nas lendas japonesas sobre demônios terríveis. Os benzedores são ineficazes. Os religiosos são hipócritas e gananciosos.

Giroux diz que:

O Kyogen não acredita em assombrações. É uma revolta contra o budismo, o qual cria paraísos e infernos. É um teatro não benevolente com os benzedores e religiosos que usam os atributos dos deuses. Não acredita em magias e em criaturas iluminadas, pois é impossível que um homem seja capaz de tais façanhas. Não aceita os bonzos, pessoas maquiavélicas de santa aparência, imbuídas de política astuciosa e materialista. (GIROUX, 1989, p.63)

O trecho revela exatamente o gosto e pensamentos do público, reafirmando o espírito da época, muito crítico e real. Faz-se a apropriação do cômico para tratar de temas delicados.

Já os cegos e aleijados não têm sorte. Eles são tratados com certo preconceito, uma vez que costumam ser ridicularizados, enganados e por rirem de si mesmos pelos infortúnios de suas vidas. As peças enfatizam o sentimento sádico em relação a essas pessoas; entretanto, isto não é visto com sentimentalismo ou pena, pois de certa maneira subentende-se que os cegos e aleijados vão superar as adversidades. Ou seja, há muita força nesses personagens.

Segundo Giroux (1989, pp.34-53) as peças de Kyogen do estilo Ôkura³³ são divididas em sete grupos que variam de acordo com os personagens apresentados no texto:

- 1) **Waki Kyogen:** tema de felicitações - homens ricos e felizardos, peças sobre os deuses da sorte, lavradores, comerciantes e peças com ênfase em canções e bailados;
- 2) **Daimyô Kyogen:** onde o Daimyô (tipo de senhor feudal) é o personagem principal;
- 3) **Shômyô Kyogen:** o Tarôkaja (=servo) é o personagem principal;
- 4) **Muko Onna Kyogen:** sobre a relação entre genro e sogro ou casais, geralmente sobre situações embaraçosas, gafes e brigas;
- 5) **Oni Yamabushi Kyogen:** com diabos e benzedores;
- 6) **Shukke Zatô Kyôgen:** de religiosos, falsos monges ou monges novatos e cegos;
- 7) **Atsume Kyogen:** as demais peças que não se encaixam nas anteriores, peças de ladrões tolos, malandros sem inteligência, brigas e ensaios.

A modernidade no Kyogen se dá pelos temas atemporais, comuns a todos os seres humanos e, apesar de utilizar uma linguagem antiga e de tratar de assuntos recorrentes da era Muromachi, a não inserção num contexto histórico bem definido, ou seja, não definição de um espaço, tempo ou pessoa, o mantém atual.

De acordo com Giroux (1989, p.98), Georgy Alexandrovich Tovstonogov (1915-1989), diretor do Teatro Dramático Bolshoi, numa visita ao Japão em 1968 comenta sobre a peça de Kyogen Bôshibari (=Amarrado num bastão) dizendo sobre a representação: "É a personificação do método Stanislavski, isto é, simplificar aquilo que é realista no seu mais alto grau". Um tempo depois, Manzô Nomura, ator do *Bôshibari* (=Amarrado num bastão), assiste à peça O Inspetor Geral pelo Teatro de Arte de Moscou no Japão. Do ponto de vista de um ator de Kyogen, Manzô Nomura não havia gostado da peça, devido os "movimentos e barulho em excesso".

³³ Uma das escolas mais importantes de Kyogen e está associada ao Komparu Za de Nô. (GIROUX, 1989, p. 26)

Portanto, o Kyogen é simples e conciso. Com expressividade estilizada e reduzida, depende unicamente de alguns acessórios de mão e da atuação para transmitir o conteúdo da peça e fazer rápidas mudanças de cenário e tempo, de maneira fácil e nítida. Desta forma, provoca grandes impactos na imaginação do espectador, pois exige que o público utilize a criatividade para visualizar a situação.

1.3.2. Os trajes de cena do teatro Kyogen

De acordo com Konparu (1983), assim como as vestes do Nô, o figurino do Kyogen também é chamado de Shôzoku. As vestes são similares e seguem os mesmos tipos de vestes, porém não são as mesmas, diferindo na padronagem e uso e com serventia para personagens variados como: humanos, seres sobrenaturais e animais. Mesmo quando um ator apresenta mais de uma peça, eles não costumam trocar de roupa.

As vestes são muito mais simples: feitas de fibras de linho, cânhamo, rami, que são mais comuns do que as feitas de brocado de seda. Algumas peças de Kyogen usam figurinos com pelagem para representar animais como raposas, texugos e cavalos. Há também vestes especiais para personagens como vegetais, cogumelos, peixes e algas.

Figura 40 - Peça *Boshibari* (=amarrado numa vara), Tarokaja e Jirokaja presos tentando beber sakê. De pé está o Daimyô, o dono do sakê. Em Gion – Kyoto.

Fonte: Disponível em: <http://farm7.staticflickr.com/6047/5898756624_00be9c6e0d.jpg>. Acesso: 3 mai. 2015.

Como podemos observar na Figura 40, os atores de Kyogen costumam vestir cores mais claras e neutras, como marrom, cinza, azul claro, verde, tudo em padronagens xadrez, quadriculado ou com formatos de diamantes. Estes trajes são provenientes das roupas de cotidiano das pessoas comuns. Apesar das cores neutras, as padronagens são usadas em combinações ousadas.

Segundo Richie (1972), os atores vestem calças enormes e um tipo de colete rígido, o *kataginu*, roupas estas utilizadas no cotidiano da era Muromachi.

A Tabela 3 apresenta o mesmo esquema de categorização dos trajes de Nô apresentado na Tabela 1, porém os trajes típicos do Kyogen encontram-se subdivididos em 4 grupos. O conteúdo foi ampliado e compilado pela autora a partir de informações coletadas em diversas fontes que são citadas ao longo do texto.

Tabela 3 - Categorização dos Trajes de Kyogen

TRAJES DE KYOGEN		
CATEGORIA	TRAJE	DESCRIÇÃO
1. Roupas exterior	1.1. Kataginu	Espécie de jaqueta sem mangas em cânhamo sem forro, criada para especificamente para o palco e usada por servos e pessoas comuns em peças de Kyogen. (Mônica Bethe <i>apud</i> TAKEDA, BETHE, 2002, p.239)
	1.2. Jutoku	
	1.3. Naga-goromo	
	1.4. Kaki-baori	
	1.5. Naga-kamishimo	Conjunto de jaqueta sem mangas (=kataginu) e calça com pregas extra longa (=naga-bakama). (Mônica Bethe <i>apud</i> TAKEDA, BETHE, 2002, p.237)
	1.6. Suô	Conjunto de casaco e calça com pregas em cânhamo com desenho tingido em estêncil, usadas por personagens um pouco mais importantes que o servo, como o mestre, o tio, mas não o senhor das terras. (JAPAN ARTS COUNCIL, 2004)

		<p>É um traje pouco mais simples que o <i>hitatare</i>, e diferem por terem o desenho de brasões na altura do peito e no centro das costas. Pode ser usado com calças extra longas combinando ou com <i>ôguchi</i> (=calça de boca ampla).</p>
	1.7. Hitatare	<p>As mangas do <i>hitatare</i> apresentam largura dupla e são bastante amplas; os punhos são abertos, feita de rami, sempre em conjunto com um <i>hakama</i> combinando. Veste comum de guerreiros. (HAY, 1992, p.184)</p> <p>O <i>ôguchi</i> (=hakama de boca larga) pode ser vestido por debaixo da calça para dar volume e, às vezes, o casaco é usado sem as calças, com o <i>ôguchi</i> (=kake-hitatare). Pode ser feito de linho rígido ou seda e sempre tem forro.</p>
	1.8. Monpa	<p>São trajes que imitam a pelagem de animais para os papéis de animais. O traje costuma cobrir o corpo todo e consiste em um conjunto com um top e uma calça e a meia (=tabi). Trajes para animais de pelagem curta são feitos em algodão, enquanto para animais de pelos longos, como raposas e guaxinins, espessas camadas de fios de seda são costuradas sobre uma base de tecido de linho.</p>
2. Roupa interna	2.1. Noshime	<p>Igual ao <i>noshime</i> usado no Nô, mas geralmente os personagens de Kyogen usam o tipo listrado.</p>
	2.2. Nuihaku	<p>Como os <i>kosodes</i> (=kimono de mangas curtas) do Nô, com bordados e folheado metálico. Usado em personagens femininos.</p>

3. Hakama - calça com pregas	3.1. Kyogen-bakama ou kukuribakama	Calça com pregas de linho, usadas em papéis de pessoas comuns, como servos, fazendeiros e mercadores. É caracterizado pela padronagem <i>mon</i> (=brasões de família).
	3.2. Han-bakama ou kiribakama	Calça com pregas de comprimento normal, ou seja, até os tornozelos.
	3.3. Kyakuhan	Calça folgada ajustada na parte inferior da perna indicando que o personagem é bastante ativo. (JAPAN ARTS COUNCIL, 2004)
4. Outros	4.1. Zukin - "lenço"	Lenço usado como touca ou capuz por membros do clero.
	4.2. Binan-boshi – chapéu de moço bonito	Consiste em uma faixa de linho branco, com cerca de 5 metros de comprimento que é amarrado em torno da cabeça do ator, deixando pender duas faixas nas laterais, sendo que as extremidades são presas na faixa da cintura. É usado para representar os cabelos de uma mulher. (JAPAN ARTS COUNCIL, 2004)
	4.3. Eboshi - "chapéu pássaro"	São os mesmos usados no Nô. São chapéus de gaze de seda preta, enrijecidos com forro de papel preto laqueado, com ponta alta e dobrada. É preso por um cordão branco. Possui muitas variedades de tamanhos e formatos e está associado ao status da pessoa. Muito utilizado por nobres da corte e militares, durante o século XVI seu uso foi reservado aos eventos mais formais.
	4.4. Tabi - tipo de meia	Diferente das meias usadas pelos atores de Nô, que são da cor branca. As meias dos atores de Kyogen são de cor amarela ou marrom, ou mesmo listradas. (JAPAN ARTS COUNCIL, 2004)

1. Roupas exterior

Figura 41 – (a) *Kataginu* e (b) *Naga-kamishimo*, conjunto de *kataginu* e calça *naga-bakama* com padronagem listrado com bolas, período Edo

Fonte: (a) disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brooklyn_Museum_-_Kyogen_Kataginu.jpg>. Acesso: 3 mai. 2015. E (b) acervo do Tokyo National Museum

Figura 42 - Suô, século XX, desenho de lótus, tecido de cânhamo ou rami

Acervo: The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Figura 43 - Hitatare, Japão século XX, rami

Acervo: Museum of Fine Arts, Boston

Na Figura 43, o *hitatare* apresenta uma estampa com desenhos de groux japoneses (=tsuru) voando, e na metade de baixo, um fundo com padrão *Kikko-mon* (=casco de tartaruga).

Na Figura 44 vemos um traje de animal (=monpa), representando uma raposa.

Figura 44 - Monpa e máscara de raposa (=kitsune)

Fonte: Disponível em:

<http://www.museum.city.nagoya.jp/img/exhibition/special/past/tenji111022/img_03.jpg>. Acesso: 25 mai 2015.

2. Roupa interna

De acordo com Giroux (1989, p.56), as mulheres no Kyogen são representadas com um pano branco na cabeça, chamada de *binan-boshi*³⁴, *nuihaku* e *obi* (=faixa) na cintura como se pode ver na Figura 45. E nunca são as personagens principais das peças, diferentemente do teatro Nô.

Figura 45 – Cena da peça Hanago

Fonte: Disponível em: <<http://www.kyogen.co.jp/pre/images/TOSHI%20BUTAI.jpg>>. Acesso em: 21 mai. 2015.

Ao lado da mulher, está o servo (=tarôkaja), que usa um *noshime* xadrez de mangas curtas por baixo, e um conjunto de *kataginu* e um *kyogen-bakama*, na cintura é amarrada uma faixa (=koshi-obi).

3. Hakama - calça com pregas

Hakama utilizado no Kyogen, do século XIX, com padronagem *mon* (=brasões de família), feito de fibra de rami.

³⁴ "O *binan* foi inspirado no traje de vendedoras de bagre da cidade de Kyoto" (GIROUX, 1989, p.56)

Figura 46 – (a) Kyogen-bakama e (b) dupla de atores de Kyogen

Fonte: (a) Acervo do The Metropolitan Museum of Art, Nova York e (b) disponível em: <<http://iwaki-enkan.jp/wp-content/uploads/2010/02/5e11ea6c0f941c1b76b2244c5ed8865a.jpg>>. Acesso: 3 mai. 2015.

Na Figura 46 (b) podemos observar as duas formas em que o *kyogen-bakama* pode ser usado. O ator da esquerda, que faz o papel do servo, usa-o normalmente solto, enquanto o da direita, o padre eremita guerreiro, que representa uma pessoa mais ativa, usa a calça amarrada na porção inferior da perna, configurando o *kyakuhan*.

Figura 47 – (a) Mestre ou patrão usando *Noshime* e *Naga-kamishimo* e (b) servo Tarokaja (Sensaku Shigeyama) e o senhor Daimyo (Kaoru Matsumoto), Kyoto

Fonte: (a) disponível em: <http://www.kyogen.co.jp/pre/images/TOMO_BUTAI.jpg> e (b) <http://buna.yorku.ca/japanese/kyogen_files/image002.jpg>. Acesso: 14 mai. 2015.

Na Figura 47 o Daimyô (=senhor feudal) veste *Noshime*, um conjunto *Suô* com o *Suô* e o *naga-bakama* (=hakama longo) e um chapéu *Eboshi*.

Segundo Giroux (1989, p.60), um manto de palha e chapéu funcionam como uma capa de invisibilidade. As divindades usam um adereço de cabeça especial, máscara, *atsuita*, *hangire* com calças justas por baixo, e *mizugoromo* com *koshi obi* amarrado na cintura.

Como não há cenário nas peças de Kyogen, os atores usam alguns acessórios para auxiliá-los a contextualizar a história, e dentre eles, o leque (=ôgi) é um dos mais importantes, pois ele é bastante versátil, podendo representar qualquer objeto que o ator disser ser, juntamente com onomatopeias e a ação corporal do ator. O leque pode ser uma espada, um *ohashi*³⁵, um recipiente de sakê, um copo e diversos outros elementos.

A ausência de cenários possibilita transformações rápidas de cenas e total liberdade de criação. Tudo é sustentado pelo trabalho do ator em cena. (GIROUX, 1989, p.74 e 78)

Como visto, podemos perceber que as vestes do Kyogen são bem menos luxuosas quando comparadas às vestes do Nô, apesar de alguns itens, dentre trajes e acessórios, serem comuns.

Os trajes de Kyogen não costumam ter brilho e as cores são mais pastéis e claras, porém com estampas e padronagens ousadas, que combinadas criam um visual espirituoso, alegre e chamativo, mas dentro de seu contexto. Estes trajes representam um universo próximo das pessoas comuns da era Muromachi e ajudam a tratar de temas do cotidiano da época.

1.3.3. As máscaras de Kyogen

No Kyôgen, os atores geralmente não usam máscaras. Elas servem apenas para dar maior comicidade à peça e para retratar personagens de menor incidência como deuses, espíritos, demônios, velhos, mulheres feias, divindades, plantas, animais e insetos. (GIROUX, 1989, p.14)

A Tabela 4 segue a subdivisão das máscaras de Kyogen em 6 categorias estabelecidas por Takeda (2002, p.67). O conteúdo foi ampliado pela autora a partir da compilação de diversas fontes que são citadas ao longo do texto.

³⁵ “Pauzinhos” de madeira, usados no Japão para comer.

Tabela 4 – Categorização das Máscaras de Kyogen

MÁSCARAS DE KYOGEN		
CATEGORIA	MÁSCARA	DESCRIÇÃO
1. Máscaras de <i>okinamai</i> – dança de Okina	1.1. Kokushiki-jô	Máscara do personagem <i>sanbasô</i> na cor preta, usada por um ator de Kyogen.
	1.2. Enmeikaja	Máscara de homem ingênuo e brilhante.
2. Demônios e divindades do Xintoísmo	2.2. Buaku	Segundo Giroux (1989), a máscara de Buaku é definida por Manzô Nomura ³⁶ numa mistura de emoções: bravo, chorando e rindo. É um demônio equivalente ao Beshimi do Nô, mas sua feição engraçada não causa medo. ³⁷
	2.3. <i>Fukunokami</i> ou <i>Shichifukujin</i> - os sete deuses da sorte	São deuses da mitologia japonesa e estão associados ao Ano Novo japonês, são eles: 1) <i>Benzaiten</i> , deusa das artes, que trás saúde e beleza; 2) <i>Bishamon</i> , deus da guerra e dos guerreiros, protetor contra demônios e a doença. 3) <i>Daikoku</i> , deus da prosperidade, riqueza, fartura e produção. Comum entre os agricultores por proteger as colheitas. 4) <i>Ebisu</i> , deus da honestidade e do trabalho. Protetor dos pescadores, navegantes, comerciantes e crianças.

³⁶ Ator de Kyogen conceituado, chefe da escola Izumi de Kyogen. Falecido em 6 de maio de 1978. (GIROUX, 1989, p.60)

³⁷ Disponível em: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg_mask/kg_mask.html>. Acesso: 3 mai. 2015.

		<p>5) <i>Jurojin</i>, deus da felicidade, longevidade e sabedoria.</p> <p>6) <i>Hotei</i>, deus da abundância, felicidade e generosidade humana. Possui um abdômen proeminente que simboliza a satisfação e a grandiosidade de seu espírito, e não a gula.</p> <p>7) <i>Fukurokuju</i>, é o deus da longevidade, felicidade, fertilidade e sabedoria.</p>
3. Divindades menores e espíritos de seres "menores" (geralmente de insetos e plantas)	3.1. Usobuki	O <i>Usobuki</i> parece estar assoviando, é usado para representar espíritos de mosquitos e cogumelos. ³⁸
	3.2. Kentoku	<i>Kentoku</i> é usado para representar espíritos como cavalos, vaca, cachorros e caranguejos. ³⁹
	3.3. Noborihige	A máscara de <i>noborihige</i> é usada pelo Ai-kyogen nos papel de Deus de um santuário subsidiário. A falta de dentes dá um toque de bondade humana que a sacraliza. ⁴⁰

³⁸ Disponível em: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg_mask/kg_mask.html>. Acesso: 26 abr. 2015.

³⁹ Disponível em: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg_mask/kg_mask.html>. Acesso: 3 mai 2015.

⁴⁰ Disponível em: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg_mask/kg_mask.html>. Acesso: 3 mai 2015.

4. Mulheres feias	4.1. Oto	Geralmente a máscara de <i>Oto</i> é usada pra representar uma mulher feia, mas também pode ser utilizada por personagens que se disfarçam de Jizô (=útero da terra), um Buda guardião das crianças. ⁴¹
	4.2. Nakiama	Mulher que chora.
5. Animais	5.1. Saru - Macaco	
	5.2. Kitsune - Raposa	
	5.3. Karasutengu	É um deus do Xintoísmo que mistura características humanas e de ave (corvo).
6. Homens velhos	6.1. Ôji - Velho	

1) Máscaras de *okinamai* – dança de Okina

Figura 48 – (a) Kokushiki-jô e (b) Enmeikaja

Fonte: (a) disponível em: <<http://www.yc0034.com/pg499.html>> e (b) <www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote_2013/index.html>. Acesso: 15 mai. 2015.

⁴¹ Disponível em: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg_mask/kg_mask.html>. Acesso: 3 mai 2015.

2) Demônios e divindades do Xintoísmo

Figura 49 - Buaku, Madeira Hinoki

Fonte: Disponível em: <<http://www.yc0034.com/pg499.html>>. Acesso: 3 mai. 2015

Figura 50 – Alguns dos sete deuses da sorte: (a) *Ebisu*, século XVIII, madeira cipreste; (b) *Bishamon*, Japão Século XVIII, madeira cipreste; e (c) *Daikoku*, Japão Século XIX, madeira cipreste

Acervo: Museum of Fine Arts, Boston.

3) Divindades menores e espíritos de seres "menores" (geralmente de insetos e plantas)

Figura 51 – Máscaras em madeira cipreste: (a) *Noborihige*, século XVIII; (b) *Kentoku*; e (c) *Usobuki*

Fonte: (a) Acervo do Museum of Fine Arts, Boston e (b) e (c) disponível em: <http://www.yc0034.com/pg499.html>. Acesso: 3 mai. 2015.

4. Mulheres feias

Figura 52 – (a) *Nakiama*, Japão século XVIII, madeira cipreste e (b) *Oto*, Japão século XIX, madeira zelkova

Acervo: Museum of Fine Arts, Boston

5. Animais

Figura 53 – (a) *Saru*, Japão século XVII, madeira paulownia; e (b) *Karasutengu*, Japão Século XVIII, madeira conífera

Acervo: Museum of Fine Arts, Boston

6. Homens velhos

Figura 54 - Ôji, madeira Hinoki

Fonte: Disponível em: <<http://www.yc0034.com/pg499.html>>. Acesso: 3 mai. 2015.

1.4. O Teatro Kabuki

O Kabuki nasce no ano de 1603, com a apresentação de uma sacerdotisa chamada Okuni, ou *Izumo no Okuni* (=Okuni de Izumo). Neste mesmo ano também se inicia a era Tokugawa (1603-1867) ou Edo, marcada pelo isolamento nacional.

Figura 55 - Izumo no Okuni (=Okuni de Izumo), no pescoço usa um colar com crucifixo cristão

Fonte: Disponível em:

<http://img5.blogs.yahoo.co.jp/ybi/1/9f/5f/dalmatiantarou/folder/1547366/img_1547366_48595969_0?1245323430>. Acesso: 3 mai. 2015.

Kusano (1993), conta que tudo começa quando esta *aruki-miko* (=sacerdotisa itinerante) do santuário de Izumo vai a Heian-kyô, atual Kyoto, e se apresenta numa dança vestindo "roupas estranhas de homem" (=kabukimono⁴²). A intenção era de "arrecadar fundos para o Santuário de Izumo", mas na realidade estas dançarinas eram um misto de artistas e prostitutas.

⁴² O nome Kabuki, deriva do verbo *kabuku*, que “significa ser excêntrico ou extraordinário ou fora dos limites do senso comum”. Disponível em: <<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/1/index.html>>. Acesso: 3 mai. 2015.

A dança que Okuni realizou foi chamada de *Kabuki-odori* (=dança Kabuki). Eram performances que misturavam o *nembutsu odori*⁴³ (=dança de oração), *furyû* (=dança e canto folclórico) e o Kyogen, modificados e não convencionais, tornando-se muito popular. (KUSANO, 1993, p.61)

O que Okuni fez foi utilizar o *nembutsu odori* como forma puramente de entretenimento, fora do contexto ritualístico e religioso, tanto que vestia roupas consideradas "diferentes" e inapropriadas para um ritual religioso.

Figura 56 - "Okuni kabuki zu byobu" (=Tela de Okuni Kabuki) Tela em seis dobras, a cores em papel folheado a ouro, 88x268 cm, Japão século XVII, coleção do Museu Nacional de Kyoto.

Fonte: Disponível em: <<http://www.kyohaku.go.jp/jp/img/syuzou/meihin/kinsei/item05el.jpg>>. Acesso: 20 mar. 2015.

⁴³ Prática budista de dança e recitação do *Nama-Amida-Buddha*, um sutra sagrado de purificação para obter salvação. Faz parte do folclore japonês até os dias atuais. (MORIARTY, 2012)

Conforme o Kyoto National Museum, a Figura 56 retrata a trupe de Okuni realizando a dança Kabuki numa imitação de palco de Nô do Santuário de Kitano em 1603, diante de uma plateia ainda pequena.

As apresentações, inicialmente realizadas em Kitano, são transferidas para Shijogawara, atraindo públicos maiores. Segundo Kusano (1993), era de costume que outros tipos de atrações fossem apresentadas neste mesmo local como: malabaristas, lutadores de *sumô* e manipuladores de bonecos.

A dança Kabuki de Okuni se torna popular muito rapidamente, e com o passar do tempo, vários outros grupos passam a copiar sua performance, criando o *Onna-kabuki* (=kabuki de mulheres) ou *Yûjyo kabuki* (=kabuki de prostitutas). A maioria dos grupos era composta por dançarinas e cortesãs, com apresentações extremamente sensuais, mesclando arte e prostituição.

Figura 57 - "Cortesãs dançando Kabuki de mulheres em Shijogawara", Museu de Arte Seikado Bunko

Fonte: Disponível em: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/2/2_02.html>. Acesso: 3 mai. 2015.

O grupo de Okuni era bastante heterogêneo. E. Ele consistia, além das mulheres, de músicos (flautistas e tocadores de tambor) derivados do Nô e atores cômicos de Kyogen⁴⁴

⁴⁴ Como visto nas seções anteriores, as pequenas companhias de Nô pequenos eram engolidas por companhias maiores, ou mudavam de ramo, juntando-se aos novos tipos de entretenimento como Ningyo Joruri (Bunraku) e Kabuki. As companhias de Kyogen se dividiram entre os que aceitavam manter a essência inovadora e os que escolheram seguir com o estabelecimento e fixação do Kyogen, não inovando mais. Estes que preferiam inovar juntavam-se ao Ningyo Joruri (Bunraku) e Kabuki.

desempregados, que realizavam intervalos musicais cômicos (=saruwaka), sendo que estas duas últimas funções, sempre eram desempenhadas por homens.

O companheiro de Okuni, ator de Kyogen chamado Sanza Nagoya, acrescentou à dança Kabuki pequenas coreografias dramáticas, transformando a dança em pequenas farsas, sátiras e drama. O fato de homens e mulheres atuarem juntos e muitas vezes em papéis invertidos, em cena, geravam mímicas indecentes e para alguns religiosos e aristocratas isto era algo reprovável, mas agradava a camada popular.

Okuni se aproveitava muito bem de temas em voga na época: as casas de chá, casas de banho público, bordéis, bairros de diversão licenciados e os teatros.

Kusano (1993, p.63) revela que Okuni os apresentava em cena de forma inusitada, atraindo a atenção do público. Travestia-se como homem, usava kimonos bem coloridos, representando jovens samurais que frequentavam *Chaya* (=casas de chá) e tinham casos amorosos com cortesãs; dançava o *nembutsu odor*i com crucifixo, roupas de missionários jesuítas⁴⁵ e calças compridas dos portugueses; ou se trajava com roupas femininas simples representando uma *yuna* (=mulher que trabalha em banhos públicos).

Okuni era uma mulher que não tinha medo de ousar e conseguia chamar atenção por misturar, numa mesma arte, influências completamente opostas. Afinal, era algo único ver uma pessoa vestindo trajes ocidentais portugueses de missionários cristãos e dançando o *nembutsu odor*i (dança recitativa budista).

Mediante tais inovações, Kusano (1993, p.64) diz que em 20 de fevereiro de 1607, Okuni é convidada a se apresentar no Castelo de Edo, atual Tóquio, devido à sua popularidade e nova arte criada: liberal, exótica e erótica.

Kawatake (2003, p.206), porém, questiona o quanto realmente as influências ocidentais afetaram o Kabuki e acredita que ainda há muito que se descobrir sobre a história do Kabuki, principalmente sobre estes primeiros anos, sendo necessário, talvez até, reescrevê-la.

Ele afirma que:

⁴⁵ Em 23 de setembro de 1543, chegam os primeiros europeus em solo japonês, os Portugueses, à ilha de Tanegashima. Em 1549 se estabelecem os primeiros missionários jesuítas cristãos no Japão. Em 1587 inicia-se a perseguição de cristãos no Japão, devido o choque de interesses da corte com medo da influência estrangeira controlar o Japão. (THE NEW YORK TIMES, 1876). Disponível em: <http://www.pbs.org/empires/japan/timeline_1500.html>. Acesso: 2 mai.2015.

Embora o primeiro decreto isolamento do Xogunato Tokugawa date no ano de 1633, o banimento do cristianismo começou muito antes em 1613. Isso significa que até então, isto é, durante a década após o primeiro registro da performance do Kabuki de Okuni, o Japão gozava de acesso livre e irrestrito ao cristianismo e outros aspectos da cultura ocidental. Okuni provavelmente achava bastante natural vestir um rosário cristão em torno do pescoço em um estilo verdadeiramente *kabukimono* (=roupas estranhas de homem) enquanto dançava uma reza budista para o repouso dos mortos. As histórias do Kabuki tendiam, até então, a considerar o uso de parafernália cristã somente como uma questão de moda popular, mas a questão é esta: Era a cruz um mero acessório ou ele tinha um significado mais profundo? A influência ocidental era uma questão puramente de aparência externa? (KAWATAKE, 2003, p.206, tradução nossa)

O estudo de Kawatake reúne argumentos fortes sobre a influência ocidental. Ele aponta, por exemplo, que como os padres jesuítas encenavam dramas litúrgicos em todo o território do Japão durante os séculos XVI ao XVII a fim de converter as pessoas, seria pouco provável que isto não causasse impacto nas artes performáticas japonesas. Mostra que a influência ocidental teria alterado não somente a estética das artes orientais, como também seus costumes e a percepção dos japoneses em relação à atuação resultando nestas representações consideradas "estranhas".

Ele menciona a tese de Benito Ortolani⁴⁶, exposta no livro *Das Kabuki Theater - Kulturgeschichte der Anfänge* (=O teatro Kabuki: uma história cultural do seu início, 1964), na qual cita que o drama religioso ocidental não só havia impactado os costumes e o comportamento contemporâneo como também havia injetado no Kabuki um realismo não visto previamente nas artes performáticas do Japão.

Kawatake também menciona o estudo *Die Entstehung des Kabuki: Transkulturation Europa-Japan im 16. und 17. Jahrhundert* (=A origem do Kabuki - Transculturalização Europa-Japão nos séculos XVI e XVII, 1990) de Thomas Leims. Nela averigua-se que "artistas" Kabuki, mulheres e meninos, participavam das danças em desfiles e peças de Corpus Christi feitos por missionários jesuítas no Japão. Com isso, estes artistas teriam trazido ao Kabuki costumes e hábitos ocidentais, além de um "*elemento bizarro, de outro mundo*", ou seja, modos de expressão realistas e "exóticos", ausentes na tradição japonesa.

⁴⁶ Professor e pesquisador especialista em teatro japonês.

O conteúdo do Kabuki do período Tokugawa (1603-1867) era muito mais erótico do que vemos nos dias atuais. Isso ocorre porque no Japão as artes e o erotismo sempre estiveram relacionados, desde os tempos antigos.

Jacob Raz (*apud* KUSANO, 1993, p.64) explica que durante rituais xamânicos, a *miko* (=sacerdotisa) se tornava amante do Deus visitante durante suas invocações. Posteriormente as *aruki-miko* (=sacerdotisas itinerantes) se tornam um tipo de prostituta, como meio de sobrevivência. Mesmo com a distinção entre os rituais religiosos, a arte e a prostituição, a ligação entre a prostituição e o entretenimento artístico persistiu. O mesmo ocorre com as *shirabyôshi* (=dançarinas da corte Heian), *kusemai* (=música e dança realizada por mulheres, derivada do *shirabyôshi*, acrescentada ao Nô), *sarugaku* de mulheres e o *onna-kabuki* (=kabuki de mulheres).

Ela conta ainda que ocorria destas artistas mulheres se envolverem com Daimyôs e militares de alto escalão. Em troca, estas artistas-cortesãs recebiam patronato, levando ao surgimento dos *irozato* (=distritos de diversão), licenciados pelo Xogunato Tokugawa. Estes *irozato* reuniam casas de chá, que funcionavam como local de reunião e entretenimento conduzido pelas *geisha* (=artista), bordéis, casas de banho público e teatros. (KUSANO, 1993, p.65)

Segundo Kusano (1993, p.65), em 23 de outubro de 1629, o Shogun Iemitsu (1604-1651), proíbe definitivamente a atuação de mulheres no palco, após um incidente onde homens disputavam os favores de uma atriz, declarando ser uma "imoralidade" o conteúdo erótico e a prostituição declarada.

Com a proibição das mulheres do palco, o *wakashu kabuki* (=kabuki de meninos) passa a fazer bastante sucesso. Ele era composto apenas por meninos de até quinze anos, antes do rito de passagem para a vida adulta (= *genpuku* =vestir a cabeça), já que durante a cerimônia, entre 15 a 18 anos, os meninos tinham o cabelo do topo da cabeça (= *maegami*) raspado e deixavam um topete longo na frente e laterais. Eles também recebiam suas primeiras roupas de adulto e um novo nome de "batismo", simbolizando que se tornaram homens adultos. (KUSANO, 1993, p.66)

Esta preferência do Kabuki por meninos deve-se ao fato de muitos dos garotos ainda manterem os traços delicados, e também devido às cabeças raspadas não serem consideradas muito atraentes, visto que davam uma aparência mais viril aos adolescentes.

Figura 58 - Cortes de cabelo de jovens e adultos. Por Yoshida Hanbei, em *Kōshoku kinmōzui* (=Enciclopédia ilustrada do amor), 1664-1689 [reimpresso em: *Kōshokumono sōshi shū* (Coleção de livros eróticos), Saikaku Gakkai, 1968].

Fonte: Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wakashu_hairstyles_-_Yoshida_-_Koshoku_kinmozui.jpg>. Acesso: 3 mai. 2015.

Na Figura 58 podemos observar: os dois primeiros penteados da linha superior representam cortes de meninos adolescentes. Ao lado direito, vemos o corte de um jovem mais velho, que possui a parte lateral da frente cortado em cantos retos. Na linha inferior: o primeiro é o cabelo de um homem jovem (=yarô). A parte da “franja” é raspada, assim como o topo da cabeça. Ao lado, o cabelo de um homem maduro, com o topo da cabeça todo raspado, restando apenas uma pequena amarração de cabelo na parte traseira; e o último desenho, representando o cabelo de uma mulher, bastante cheio e com um tipo de coque alto.

O *wakashu kabuki* já era bastante popular no fim do século XVI, mas devido ao sucesso do Kabuki de mulheres no século XVII, só ressurgem após sua proibição.

Estes meninos que participavam do Kabuki de já possuíam conhecimentos em acrobacias e Kyogen, unidos à extrema sensualidade, beleza vocal e facial, travestidos de mulheres em quimonos exuberantes, gera além da enorme popularidade, "*o aumento do aspecto lascivo, fascinante do Kabuki*". Os meninos passavam a atrair o público masculino, causando o homossexualismo, e novamente, a prostituição. (KUSANO, 1993, p.67)

Os *iroko* (=lit. “criança colorida” ou garotos de programa) e meninos comuns de boa aparência com habilidade em atuação, características essenciais para seguirem a carreira de atores de Kabuki, eram chamados para realizar papéis femininos.

Figura 59 – Jovem rapaz dançando wakashu Kabuki (=kabuki de meninos), Século XVII, período Edo.

Acervo: Tokyo National Museum, Japão.

De acordo com Tsubouchi (*apud* Kusano, 1993, p.67), a influência do homossexualismo no Kabuki foi extremamente favorável e positiva, pois possibilitou o desenvolvimento do travestimento em um grau de excelência jamais visto.

Em 27 de julho de 1652, para preservar a ordem social e evitar a propagação do homossexualismo⁴⁷, os meninos também são proibidos de atuar, sendo determinado o fechamento de todos os teatros Kabuki.

Somente dez anos mais tarde, Matabei Murayama, um empresário teatral, recebe permissão de reabertura dos teatros Kabuki, mas com rígidas ressalvas: que os atores deveriam ser homens adultos e de cabelo raspado (=yarô atama, lit. cabeça de homem), ou seja, totalmente maduros, o que os tornava menos atraentes. (KUSANO, 1993)

Como as perucas só passam a ser utilizadas para personagens femininos em 1651-55, estes homens escondiam a cabeça com o yarô bôshi (=chapéu de homem) ou *murasaki bôshi*

⁴⁷ Censura de caráter mais político que sexual, visto que era evidente o relacionamento homossexual nos monastérios budistas e entre militares. O relacionamento entre atores e samurais, quebrava a distinção de classes sociais. Não havia mistura entre classes sociais distintas. (KUSANO, 1993, p.67)

(=chapéu roxo), um tipo de tecido de crepe de seda roxo que era amarrado na cabeça a fim de esconder a careca. (CAVAYE, GRIFFTH e SENDA, 2004)

Kusano (1993), conta que para evitar retaliações, os empresários também substituem as pequenas formas de dança, música e drama, por peças inteiramente atuadas ou *monomane-kyogen-zukushi*⁴⁸ (=composições de peças de imitação), evitando até mesmo o uso da palavra Kabuki para designar este tipo de apresentação.

Surgia assim o *yarô kabuki* (=kabuki de homens), que estabelece os primeiros acordos do teatro Kabuki, como é apresentado nos dias atuais. O Kabuki só podia ser interpretado por homens, gerando a criação do *onnagata* (=papel feminino), onde atores se especializam na interpretação de personagens femininos, de encanto realista.

Figura 60 – Onnagata (=papel feminino) de Yaro Kabuki (=kabuki de homens), "Otoko mai zu" (=dança de homem).

Fonte: Disponível em: <http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/edc11/img/b_2/b_2_1_d.jpg>. Acesso: 3 mai. 2015.

Segundo Kusano (1993), a criação do *hikimaku* (=cortina de correr) e o *hanamichi* (=caminho das flores, passarela), juntamente com o surgimento das peças em vários atos (=tsuzuki-kyogen, peças contínuas) em 1664, possibilitam a substituição das revistas musicais

⁴⁸ O termo Kyogen neste contexto tem o sentido de "qualquer peça", visto que na época, esta palavra era utilizada para denominar qualquer cena ou libreto encenado. (BOWERS apud KUSANO, 1993, p.69)

por formas artísticas reais que atraem o público pela atuação e não mais pela carga física erótica.

Nesta época são criadas as peças: *keisei-kai* (=procurando/ comprando cortesãs), geralmente com histórias centradas nos distritos de prazer, que falam sobre jovens que se apaixonavam por *keisei* (=cortesã de alto nível); e o *tanzenroppô*, com histórias de playboys que frequentavam as casas de banho.

O isolamento nacional do Japão, durante o período Edo (1603-1867), favorece o florescimento do Kabuki como forma peculiar de teatro. Isto pode ser percebido nos cenários e os mecanismos inventados na época, que são surpreendentes e utilizados até os dias atuais.

Durante este período, além do rompimento de relações do Japão com os estrangeiros, houve também o isolamento interno em regiões menores, gerando grandes diferenças culturais, refletidas no folclore e dialetos.

Conforme Kusano (1993), durante a era Guenroku (1688-1735), conhecida como era de Ouro do Japão, o Kabuki já havia se desenvolvido nos principais centros: Edo e Kamigata (Kyoto e Osaka). E por ser uma arte plebeia, estava em sintonia com a vida da população. Surgem dois novos estilos de atuação no Kabuki: o *aragoto* e o *wagoto*. O *aragoto* (=estilo bruto) era liderado pelo ator Ichikawa Danjuro (1660-1704), em Edo. A técnica é poderosa e agitada, marcada pelo figurino e a maquiagem *kumadori*⁴⁹ e técnicas e atuação como o *mie*⁵⁰ (=ver) e *roppo*⁵¹ (=seis passos).

O *wagoto* (=estilo suave, gracioso), liderado por Sakata Tôjûrô (1647-1709), em Kamigata, enfatiza o ator romântico, refinado e apaixonado, com características mais realistas e delicadas que o *aragoto*.

Durante os períodos posteriores, Kyôho e Horeki (1716-1764), o *Ningyô-Joruri* (ou *Bunraku*) - o teatro de bonecos passa a prosperar, pois contava com as peças escritas por Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), novas técnicas de manipulação de bonecos, brilhantes

⁴⁹ Pintura facial de tinta vermelha, azul e preta.

⁵⁰ Congelar-se numa pose, expressando o surgimento de sentimentos. O ator faz movimentos amplos, dá um grande passo com um pé e/ou estica os braços antes da pose final (=mie). A expressão facial varia de acordo com os personagens.

⁵¹ Simboliza a caminhada ou o correr de um personagem, por meio de movimentos exagerados de mãos e pés. Geralmente é um "salto de saída" dos personagens pelo *hanamichi* (=caminho das flores).

narradores, instrumentistas e dramaturgos. Este novo fenômeno faz com que o Kabuki aos poucos fosse perdendo sua popularidade.

Para readquirir fama o Kabuki subordina-se ao Bunraku e peças como: *Sugawara denju tenarai kagami* (=Ensino dos segredos de caligrafia de Sugawara), *Yoshitsune sembonzakura* (=Yoshitsune e as mil cerejeiras) e *Kanadehon chushingura* (=A vingança dos 47 vassalos leais) são adaptadas ao Kabuki, tornando-se famosas e permanecendo no repertório até os dias atuais. Assim é criado o *Gidayu-Kyogen*, que são peças adaptadas do Bunraku para o Kabuki. (KUSANO, 1993, p.72)

As influências do Bunraku no Kabuki não se refletiram apenas nas peças, mas também na atuação e maquinaria de palco, com a criação do palco giratório e duas passarelas (=hanamichi, lit. caminho das flores) introduzidas por Shoza Namiki (1730-1773). A música recebe a introdução do *shamisen*⁵² (=três cordas), e muda-se a composição e o drama. Quanto à linguagem corporal, os atores passaram a imitar os movimentos duros e titubeantes dos bonecos, sem a naturalidade nos braços e pescoço, gerando um grande impacto emocional.

Desta forma, o Kabuki atinge seu segundo período de popularidade e o Bunraku passa a declinar. O centro de atividades do Kabuki é transferido de Kamigata para Edo, e emerge como "a mais importante arte dramática japonesa". (KUSANO, 1993, p.73)

Segundo Cavaye (1993), é desenvolvido o *shosagoto* (=em estilo de dança), atuações em forma de dança, *jidaimono* (=peças históricas) e *sewamono* (=peças sobre pessoas comuns).

Durante a era Bunka-Bunsei (1804-1830), terceiro período de prosperidade do Kabuki, aspectos da vida dos cidadãos comuns se tornam temas de peças de Kabuki, como: o *kizewamono* (=dramas domésticos vivos) e o *hengue-mono* (=danças transformacionais).

Os temas refletiam a realidade da sociedade decadente de Edo, pois devido ao isolamento do Japão, o país permanece estagnado. As peças eram sensacionalistas, com temas detalhados e grotescos que retratavam crimes, suicídios, incesto, prostituição, guerreiros sem amor, decadência e o sobrenatural. Tais temas incomodavam os governantes e, em 1866, um edital é lançado para que os atores não incitassem o público. A partir de então, os atores

⁵² Instrumento musical japonês de três cordas, similar à guitarra ou banjo, tocado por uma palheta (=bachi).

passam a amenizar as atuações, e ao invés de se especializar em um determinado papel, passam a atuar em vários. (KUSANO, 1993, pp.79-80)

Durante a era Meiji (1868-1912), época da restauração, o Japão que vivia no sistema feudal, com o restabelecimento das relações com o estrangeiro, passa por uma rápida transformação, incluindo a modificação da antiga Edo que é rebatizada como Tóquio em 1868. Em 1887, o Kabuki finalmente recebe o reconhecimento e status como arte dramática pelo imperador Meiji, diferente do período anterior que o reprimia.

Figura 61 - Estrutura atual interna do palco Kabuki. O mesmo modelo do Teatro Nacional de Tóquio. Mostram o palco giratório, o hanamichi (passarela), e os alçapões que elevam e baixam os cenários e atores.

Fonte: (NIPONICA, 2010, número 1, pp. 14-15)

Nesta nova era os japoneses passam a valorizar a civilização ocidental, depreciando o passado. As reformas são feitas também no Kabuki, que recebe influências ocidentais, presentes nos edifícios, que são modificados: os teatros são alargados; *tatamis* (=esteiras espessas) são substituídas por cadeiras; velas e lâmpadas a óleo são trocadas por gás e em 1887 por energia elétrica; e os artifícios de palco, antes movimentados manualmente, passam a ser mecanizados. (KUSANO, 1993, p.81)

De acordo com Kusano (1993, p.81-84), surgem três novos gêneros de Kabuki: o *matsubame-mono* (=peças de pinheiro), *katsureki-gueki* (=peças de história viva) e *zangiri-kyogen* (=peças de cabelos aparentes):

- O *matsubame-mono* (=peças de pinheiro), peças de Kabuki adaptadas do Nô e Kyogen que mantinham o cenário do palco de Nô, tornando-se muito populares, pois era a

primeira vez que a população tinha a oportunidade de assistir o Nôgaku, antes restrita à corte e aos militares abastados;

- O *katsureki-gueki* (=peças de história viva), era sobre a racionalização de peças históricas fantasiosas de Kabuki, baseando-as em fatos históricos reais, dando preferência à precisão histórica no cenário e vestes realistas, ao invés de trajes modernos, como era costume, até mesmo em peças contemporâneas;
- E o *zangiri-kyogen* (=peças de cabelos aparentes), que retratava os costumes ocidentalizados dos japoneses do pós-restauração, empregando novos temas e termos do cotidiano japonês, usando como inspiração reportagens de jornal.

A ocidentalização no Kabuki torna as peças mais realistas e racionais, menos autênticas, eróticas, grotescas e exageradas. Houve até propostas de eliminação do *onnagata* (=papel feminino) e a introdução de atrizes.

Esta quebra de singularidade e extravagância nas novas peças na segunda metade do século XIX, fez com que o Kabuki perdesse força e popularidade, tornando-se insosso. As peças de *katsureki-gueki* (=peças de história viva) e *zangiri-kyogen* (=peças de cabelos aparentes), ainda que atraíssem alguns intelectuais e classes mais abastadas, eram consideradas inúteis. O público fiel não aprovava as inovações e desejava coisas mais modernas e ocidentais. O *katsureki-gueki* acaba em 1892, durante o período Meiji.

Com a criação do estilo *shinpa*⁵³ (=nova escola) em 1888 chega-se ao *shingeki* (=drama moderno) em 1909. O *shingeki* trouxe formas de teatro contemporâneo, baseado nos estilos e conceitos ocidentais, que correspondiam às vontades dos intelectuais em um drama que retratava a sua época, e neste teatro, as atrizes retornam aos palcos. Desse modo, o Kabuki deixa de ser um teatro popular contemporâneo para se transformar em teatro tradicional japonês.

Em 1º de novembro de 1966 é inaugurado o Teatro Nacional do Japão (Tóquio), visando reviver, preservar e desenvolver as artes dramáticas tradicionais japonesas, ameaçadas por sério declínio no século XX.

⁵³ Forma de teatro e cinema caracterizada por histórias mais realistas e melodramáticas por forte influência ocidental.

Toshio Kawatake (2003, pp.21-23) revela que há certa distância que separa o Kabuki do mundo atual, apesar de ser aceito e reconhecido a nível mundial. Ele afirma que a reação de estrangeiros e jovens japoneses que assistem ao Kabuki pela primeira vez é praticamente indistinguível. Ele percebe isso de maneira natural, visto que a partir da Era Meiji (1868-1912) os japoneses passaram a receber um ensino com base no estilo ocidental e cresceram com o estilo de vida e costumes ocidentais e, por esta valoração da cultura ocidental, a percepção e alguns valores se alteraram.

A partir desse pressuposto, ele conclui que apesar de forma um pouco exagerada, para a maioria dos japoneses, a cultura tradicional japonesa é alheia, desconhecida. A fim de embasar tal afirmação, ele apresenta o estudo do Professor Yasuhiko Ôkubo, professor de psicologia da Universidade Kokugakuin Tochigi Junior College, que por mais de uma década, realizou pesquisas com alunos do ensino médio. Tal pesquisa propôs aos alunos que assistissem às apresentações de Kabuki no Teatro Nacional e, após o espetáculo, eles deveriam responder a um questionário. A partir das respostas coletadas da pesquisa, Yasuhiko também chega à conclusão de que a reação dos jovens japoneses, na maioria das categorias do questionário, "coincidiu completamente" com as dos "não japoneses". Essa "reação" poderia então, ser sugestiva ao futuro do Kabuki.

Kusano (1993) expõe que os japoneses receberam fortes influências do ocidente, mas ao mesmo tempo, por meio do *Ukiyo*⁵⁴ (=figuras do mundo flutuante), as artes japonesas influenciaram a pintura impressionista europeia, e o Kabuki, que através das técnicas de atuação, palco giratório e *hanamichi* (=passarela), influencia o teatro de Meyerhold, Reinhardt e a montagem cinematográfica de Eisenstein.

A partir destes estudos, percebemos que as influências tanto no oriente quanto no ocidente foram mútuas. No Kabuki, essas influências podem ser percebidas nas modificações estruturais do teatro, no repertório e o conteúdo das histórias e nos trajes utilizados em cena. No Japão, o contato com o ocidente modificou até mesmo os costumes da população, alterando, de certa forma, os valores e os pensamentos da população, apesar dos japoneses terem uma forte relação com a tradição. No ocidente, em contrapartida, houve uma absorção maior quanto à estética oriental e a apropriação de técnicas de atuação, que são trabalhadas de

⁵⁴ Gravuras japonesas com imagens do cotidiano, desenvolvidas durante o período Edo (1603-1868).

acordo com a necessidade da encenação, e para atingir algum tipo de efeito, mas não segue necessariamente a mesma intenção com que é trabalhada no Japão.

O Kabuki, atualmente, está sendo bem representado por atores excelentes, e não se restringe apenas ao Japão, mas está disponível ao público global, através de tours, workshops e apresentações. Podemos observar algumas pessoas envolvidas no mundo Kabuki, desenvolvendo formas diferenciadas de teatro Kabuki, ou um novo teatro oriental, ou até mesmo mundial, que mistura influências, estilos e técnicas distintos.

Cavaye, Griffith e Senda (2004, p.32), citam que em 1986, o renomado ator Ennosuke Ichikawa III⁵⁵ lançou o "Super Kabuki". Um novo movimento no teatro Kabuki, que se tornou um enorme sucesso, principalmente entre as pessoas que não costumam apreciar o teatro clássico. Ele utiliza figurinos bem elaborados, cenários minimalistas e as mais recentes técnicas de arte de palco em: iluminação, sonorização, efeitos especiais de alta tecnologia etc. A performance é bem enérgica, falada aceleradamente em japonês moderno e com músicas modernas. Ele faz uma mistura de estilos, utiliza fortes influências chinesas, indianas e asiáticas, e incorpora métodos do Kabuki em novas produções de peças clássicas ou em *revivals* de obras esquecidas.⁵⁶

O super Kabuki se assemelha aos grandes musicais da Broadway e mescla a tradição à modernidade. O fato de Ennosuke Ichikawa III utilizar uma linguagem e músicas modernas permite que as pessoas compreendam melhor as peças de Kabuki e se reaproximem do teatro.

Outros atores e diretores de Kabuki famosos também têm participado em mudanças no teatro, assim como Bandô Tamasaburo V, famoso *onnagata*, por exemplo, aprendeu com Mei Bao Jiu, ator especialista em papéis femininos da Ópera de Pequim, o papel do personagem *Yôkihi* após uma viagem à China em 1987. No Japão, ele apresenta o drama moderno de Kabuki *Gensô to Yôkihi* (=Gensô e Yôkihi) e obtém grande sucesso em sua apresentação. Posteriormente, desenvolve uma dança chamada *Yôkihi*, apresentando o mesmo personagem,

⁵⁵ Nasceu em 1939 e estreou pela primeira vez no palco aos sete anos de idade. Perde seu grande mentor, seu avô Enno, ator de Kabuki experimental, quando tinha vinte e três anos. Cinco meses depois, perde o pai. Ao invés de encontrar um novo mentor, ele segue seus estudos sem professor. Após um longo período em participações em papéis pequenos, cria seu próprio grupo de Kabuki experimental. Ele também faz tours e ensina no exterior, principalmente na Europa.

⁵⁶ Disponível em: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/2/2_16.html>; e Disponível em: <<http://archive.metropolis.co.jp/biginjapanarchive/252/biginjapaninc.htm>>. Acesso: 25 mai 2015.

mas misturando elementos da Ópera de Pequim nos figurinos e técnicas, com as técnicas tradicionais do Kabuki. (CAVAYE; GRIFFITH; SENDA, 2004, p.32)

Em uma entrevista para a revista Niponica (2010, número 1, p.12), o ator Nakamura Fukusuke IX, famoso *onnagata*, revela sua visão de como acredita que o Kabuki seguirá evoluindo no futuro. A história do Kabuki sempre foi de constantes inovações, comentado que ele mesmo tem orientado workshops de Kabuki em Londres, Inglaterra, Lyon e Paris, em Março de 2010 e encenou peças escritas e dirigidas por profissionais que trabalham com o drama contemporâneo. Ele tem vivenciado mudanças no mundo Kabuki, e comenta:

Eu quero continuar testando coisas novas. Um exemplo: eu acredito que seria maravilhoso combinar elementos do Kabuki japonês, a Ópera chinesa e a Dança Clássica vietnamita para criar um novo tipo de "Teatro Asiático". Poderíamos até nos apresentar na Europa. Esta é uma das minhas ambições - ou ao menos esperanças. Eu pretendo continuar auxiliando as novas gerações a apreciar o teatro clássico, tradicional, é claro, mas também quero passar coisas novas que eu ajudei a desenvolver. (Nakamura Fukusuke, *in* Niponica, 2010, número 1, p.12, tradução nossa).

Com estes novos movimentos, novas criações foram surgindo como: performance de novas peças com a colaboração de escritores e produtores de peças modernas; performances em outros teatros, fora dos teatros de Kabuki exclusivamente; e peças com influência de outros teatros asiáticos no Kabuki, que oferece a oportunidade das pessoas se reaproximarem e se reinteressarem pelo teatro, devido às novidades.

Consequentemente, o Kabuki passou a ser apreciado por um número muito maior de pessoas que antes.

Cavaye, Griffith e Senda (2004, p.32) comentam que embora “tratados com desdém pelos fãs de Kabuki tradicional, ainda nos resta saber o destino destas produções híbridas. No entanto, o futuro imediato do Kabuki clássico parece seguro”.

Mais recentemente foi anunciado que a história do mangá *One Piece*⁵⁷, muito popular e de enorme sucesso no Japão e no mundo, será transformada em Kabuki, num tipo de *live-action*⁵⁸ com estreia prevista para outubro de 2015.

⁵⁷Conta a história de jovens piratas em um universo fantástico e repleto de aventuras. O mangá é escrito por Eiichiro Oda, foi lançada em 1997 e continua sendo produzida. A série conta com 79 mangás, até o momento, além de uma série de animação com mais de 700 episódios e vários filmes de animação em longa metragem.

Percebemos então que diversos representantes do universo Kabuki têm se movimentado e acompanhado as tendências e demandas do público ao desenvolver novas produções. Se por um lado Cavaye, Griffith e Senda ainda não estavam muito certos quanto ao futuro das produções híbridas no Kabuki, esta nova produção de uma série de grande sucesso de mangá em uma peça de Kabuki certamente tem chamado a atenção de fãs da série do mundo inteiro e estabelece um novo marco na história do teatro Kabuki.

Figura 62 – Pôster de anúncio do mangá *One Piece* em peça de Super Kabuki.

Fonte: Disponível em: <<https://sociorocketnewsen.files.wordpress.com/2015/07/one-piece-kabuki-poster.jpg>>. Acesso: 20 set.2015.

1.4.1. Os trajes de cena do teatro Kabuki

Ao ver o Kabuki pela primeira vez, uma das coisas que mais impacta é a extrema beleza de seus figurinos. No Kabuki a ordem parece ser "mais é mais", onde tudo é superlativo, exagerado e bizarro, mas de maneira alguma inadequado.

⁵⁸ Termo utilizado para caracterizar a adaptação de histórias de ficção, geralmente desenhos animados, games e quadrinhos apresentados por atores reais no cinema, teatro ou televisão.

As vestes no Kabuki (=Kabuki Ishô) servem para evidenciar a realidade interior dos personagens. Portanto, se no curso da atuação a personagem passa a apresentar uma mudança na ideia ou sentimento, a maquiagem e os trajes mudam junto. Esta prática é chamada de *hayagawari* e pode ser apresentada em dois diferentes tipos de técnicas: *Hikinuki* e *Bukkaeri*.

A diferença entre as duas formas de trocas de roupa está na maneira em que são presas: no *hikinuki*, cordas prendem as roupas juntas e depois a camada de roupa externa é totalmente removida, enquanto no *bukkaeri*, a parte superior da roupa é alinhavada nos ombros apenas e depois que os pontos são removidos, a roupa fica presa e pendendo na cintura⁵⁹.

As trocas são feitas "por razões puramente teatrais das mais diversas - cor, surpresa, ênfase, contraste". Estas técnicas estão sempre em sincronia com a verdade psicológica e emocional da personagem, como se destacassem suas emoções mutantes. (PRONKO, 1986, p.142; CAVAYE, GRIFFITH, SENDA, 2004, pp.79-81)

O ator, auxiliado pelo *kurogo*⁶⁰ ou *kôken* (=assistente), tem as vestes, e até mesmo a maquiagem e a cabeleira modificadas. Um cabelo arrumado e formal pode se emaranhar de forma demoníaca, ou o ator pode usar várias camadas de roupa alinhavadas em pontos estratégicos e com auxílio do assistente remove a camada exterior revelando um kimono completamente contrastante com o anterior.

De acordo com Kusano (1993), as roupas do Kabuki são marcadas pelos anos de repressão. O luxo no uso de trajes, padrões, tecidos e cores diferenciadas era um privilégio restrito às classes abastadas. Os atores de Kabuki e até mesmo os ricos cidadãos que ousassem quebrar as leis e restrições que proibiam o uso de certos trajes e tecidos eram punidos severamente.

Mesmo os mercadores e plebeus enriquecidos o bastante para importar a seda e pigmentos vistosos como o vermelho e o roxo⁶¹ provenientes da China, só podiam vestir kimonos simples e de cores sóbrias. Os que não aceitavam a proibição investiam em tecidos

⁵⁹ Disponível em: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/4/4_04_01.html>. Acesso: 3 mai. 2015.

⁶⁰ Pessoa que usa vestes pretas, escondido, em segundo plano. Ele auxilia o ator, entrega objetos de cena e recolhe itens que não são mais usados. Ele é alguém "invisível". (NIPONICA, 2010, número 1, p.14)

⁶¹ Ambas as cores, vermelho e roxo, vêm de uma tinta chamada *beni*, importada da China.

de qualidade, e usavam o forro da roupa em seda colorido, bastante caro e elaborado, sob um kimono externo discreto e humilde.

Diferentemente do Nô, que era patrocinado pela aristocracia e militares, e eram presenteados com roupas extremamente luxuosas e caríssimas, os trajes luxuosos do Kabuki eram todos confiscados, fazendo com que os atores de Kabuki criassem novas combinações e padrões, a partir de retalhos de seda e algodão, sempre pensando numa harmonização e eficácia no palco.

Estas novas criações foram tão bem recebidas, que as vestes dos atores de Kabuki com padrões *mon* (=brasão) são um sucesso até os dias atuais, pois elas servem de lembrete, principalmente, para identificar quem está atuando em determinado papel. As vestes extravagantes e multicoloridas dos atores de Kabuki, de certa forma, realizavam os desejos reprimidos da população, se concretizando em cena.

Somente na era Meiji (1867-1912), com leis mais brandas e o reconhecimento do Kabuki como arte dramática, trajes com combinações de cores ainda mais contrastantes, e efeitos ainda assim, belos e inusitados, passam a ser utilizados com maior liberdade.

O significado das cores no Kabuki têm origens específicas. O personagem Sukeroku, sempre usa algum elemento na cor roxa, presente geralmente na faixa de cabeça (=hachimaki) ou meias (=tabi), que durante o período Guenroku, era chamado de "roxo do Shogun", devido ser o único, rico o bastante, a obter estes artigos. O fato do Sukeroku utilizar esta cor na cabeça, e nos pés, significa que ele rivaliza em riqueza e zomba da mais alta autoridade do país. (Bowers *apud* KUSANO, 1993, p.233)

Figura 63 - Personagem *Sukeroku*

Fonte: Disponível em: <<http://www.soka-fusasara.net/image/topic/51aa94a010c4c042156995.jp>>. Acesso: 3 mai. 2015.

O traje de cena do Kabuki não possui apenas um efeito dramático, visto que são realmente espetaculares, mas mostram - a partir de simbolismos traduzidos em cores, padrões e formatos - a identidade e personalidade dos personagens, sua idade, sentimentos e condição social.

Há uma rígida definição quanto ao vestuário dos personagens, pois grande parte dos espectadores consegue identificar os tipos de personagens e categorias das peças só de "baterem os olhos" nos atores. Atualmente, somente alguns atores mais importantes têm o privilégio de escolher suas cores e padrões preferidos, mas sem grades mudanças, pois os padrões são os mesmos usados no período Edo. (KUSANO, 1993, p.234)

Os trajes mais magníficos do Kabuki são os dos heróis do estilo *aragoto* (=estilo bruto) e o das cortesãs de alto nível (= *tayu*).

Figura 64 – (a) Tamasaburo Bando, famoso *onnagata* como Oiran⁶² e (b) desfile da *Oiran*, em Tóquio, 2011

Fonte: (a) disponível em: <<http://photo.hxpa.s3.sinaapp.com/470bf257tw1dog4kggv1aj.jpg>> e (b) <http://laoderendrian.files.wordpress.com/2011/07/img_8667.jpg>. Acesso: 3 mai 2015.

⁶²Personagem Miuraya Agemaki, da peça "*Sukeroku yukari no Edo-zakura*" (=Sukeroku, Flor de Edo)

Como mencionado anteriormente, o teatro Kabuki teve seu início muito próximo à prostituição, já que as artistas de certo modo exerciam um papel duplo entre arte e o prazer. A concentração de teatros e locais de prazer nos bairros do prazer (=irozato) influencia diretamente no conteúdo apresentado no Kabuki. Esta relação torna-se evidente nos trajes de cena, nos tipos de penteados, na linguagem corporal, na dança e música apresentada pelos atores nos papéis femininos onde se vestem como as *geishas*⁶³ (=artista) e *oiran*⁶⁴ (=primeira flor), um tipo de cortesã da mais alta classe.

Os personagens de cortesãs de alto nível usam uma peruca (=katsura) chamada *date-hyogo*, que possui cerca de 20 adereços para enfatizar sua grandiosidade. Usam-se várias camadas de kimonos e um kimono de brocado (=uchikake) acolchoado e amplamente decorado com bordados.⁶⁵

Usa-se um tipo especial de amarração na cintura, cujo laço é posicionado na parte da frente do corpo⁶⁶ como um avental, é chamado de *manaita obi* (=faixa tábua de corte), devido seu formato que pende plano como uma tábua. Esta faixa é toda bordada, com fios dourados e prateados, com figuras acolchoadas em relevo com um motivo que representa uma das 5 festividades sazonais japonesas (=gosekku): o Ano Novo, o *momo no sekku* (=festival das meninas), *tango no sekku* (=festival dos meninos), *tanabata* (=festival das estrelas) e o *choyo no sekku* (=festival do crisântemo). (*Idem*)

Na Figura 64 vemos o ator de Kabuki usando um *manaita obi* com o desenho de uma carpa saltando de uma cachoeira, simbolizando o festival dos meninos (=tango no sekku).

⁶³ Mal interpretadas como prostitutas, mas seu propósito não é vender sexo, e sim entretenimento. Devido ao rito *mizuage* (=elevação da água), jovens aprendizes de *geisha* (=maiko), recebiam um enorme montante de dinheiro (=dana) para serem defloradas por um patrono. O rito não é considerado um ato de prostituição, e sim uma celebração de iniciação e estreia como uma verdadeira *geisha*. O *dana* (=dinheiro recebido pela virgindade) servia para bancar os estudos da *geisha*, que são extremamente caros. E, apesar de receber o patronato, não significa que devamdever manter relações com este. Leis severas proibiam a prostituição de *geishas* para não haver competição com os clientes das prostitutas. Algumas *geishas*, porém não hesitavam em praticar a prostituição, o que gera a confusão. Disponível em: <http://www.geishaojapan.com/society/society_geisha.html>. Acesso: 3 mai. 2015.

⁶⁴ Cortesãs de alta classe, conhecidas como *keisei* ou *oiran*, também sabiam artes de dança, música, poesia, caligrafia, tinham boa postura e conversação sofisticada.

⁶⁵ Disponível em: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/4/4_01_07.html>. Acesso: 3 mai 2015.

⁶⁶ A amarração do *obi* (=faixa) é feita na parte da frente das vestes das cortesãs, isto implica que ele poderia ser desamarrado por um homem de sorte ou rico o bastante. O *obi* das *geisha* é amarrado nas costas como as mulheres em geral. (FELDMAN; GORDON, 2006, p.229)

Após este figurino, a personagem Agemaki, uma cortesã, troca de *obi* (=faixa), bordado com bambus e *tanzaku* (=tiras finas de papel), simbolizando o Festival das estrelas (=Tanabata).

Os pés da cortesã Agemaki são expostos, evidenciando sua sensualidade. Ela veste um *geta* (=tamanco de madeira de três suportes), têm uma altura de 20 cm e pesa 3 kg, o modelo é o mesmo das cortesãs de alto nível do período Edo. A gola também é usada mais baixa na parte de trás, exibindo a nuca, que também é uma área do corpo considerada erótica e sensual.

Na peça *Shibaraku* (=Espere!), o papel de *aragoto* (=estilo bruto), é do personagem Kamakura Gongorô. Usa maquiagem *nihonguma* (figura 79), tem costeletas enormes (=kurumabin) e peruca *chikaragami* (=papel resistente). (OHKURA; KAMIMURA, 2001, p.63)

Figura 65 – (a) *Suô* e *nagabakama*. (b) personagem Kamakura Gongorô Kagemasa usando o traje da peça *Shibaraku* (=Espere!).

Fonte: (a) disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/-0o13oULfa_Y/T3tJohcoGBI/AAAAAAAAAKQE/TZq4Y-Zj9Sk/s640/06_c_Shochiku_Costume_Ltd_Tokyo1.jpg> e (b) <<http://www.fletcher-oriented.com/Pages/Gallery/Shibaraku.html>>. Acesso: 3 mai. 2015

O Kamakura Gongorô é um tipo de "super-herói", e suas roupas superdimensionadas, reforçam a impressão de super-humano. Como podemos ver na Figura 65, ele veste roupas da corte antiga, o *suô* (tipo de jaqueta de mangas amplas) e *nagabakama*, uma calça com pregas bastante comprida que se arrasta no chão. Tem mangas gigantescas que se abrem como asas e uma espada de 3 metros de comprimento. A amarração na cintura é feita por um *maruguke* (=cinto de forma cilíndrica), exagerando o poder do personagem.

Figura 66 - Personagem Fujiya Izaemon e sua amante Yugiri, na peça Kuruwa bunsho (=Cartas de amor dos Distritos Licenciados)

Fonte: (OHKURA, KAMIMURA, 2001, p.107)

Na Figura 66, o ator em papel *wagoto* (=estilo suave), contrasta com o estilo *aragoto* (=estilo bruto). Sua maneira suave e delicada nos gestos e fala, demonstram uma boa educação, apesar das vestes serem desgastadas. A maquiagem de *wagoto* é o *shironuri*, puro branco. Usa kimono *kamiko* (=kimono papel), usado por personagens *yatsushi* (=pessoa emagrecida), que originalmente tinham o status social elevado, mas ficaram pobres por algum motivo.

Na peça Kuruwa bunsho (=Cartas de amor dos Distritos Licenciados), Fujiya Izaemon se apaixona por uma cortesã, é deserdado por esbanjar dinheiro demais. Em um momento da peça, se vê vestindo roupas de papel, que refletem sua pobreza.

O *kamiko* é, na realidade, um kimono puído, feito de recortes de *washi* (tipo de papel japonês) colados. Mas no Kabuki, para um melhor efeito cênico, é feito de tecidos pretos e roxos, com trechos de cartas de amor bordados em fios dourados e prateados.

Figura 67 - Yosaburô e Otomi, na peça Yowa Nasake Ukina no Yokogushi (=Cicatrizas de Yosaburô), tipo *sewamono*

Fonte: (OHKURA, KAMIMURA, 2001, p.117)

Nas peças *sewamono* (peças de pessoas comuns), as roupas se parecem com as vestes do dia-a-dia da população do período Edo e, apesar de serem elegantes, são bastante simples em meio à extravagância, característica do Kabuki. As cores são mais apagadas, mas feitos em tecidos de seda comum, somente os personagens muito pobres usam trajes de algodão. As mulheres se vestem com mais discrição. (KUSANO, 1993, pp.241-242)

Figura 68 - Sato Tadanobu, vassalo leal de Yoshitsune, na forma de Genkurogitsune (=raposa)

Fonte: (OHKURA, KAMIMURA, 2001, p.87)

Como vemos na Figura 68, *Genkurogitsune* é uma pessoa sobrenatural. Sua fala difere dos humanos, sendo em tom mais agudo e os finais das frases falados rapidamente. Tem os dedos das mãos curvados como as mãos de uma raposa e seus passos não fazem barulho, expressando o leve movimento da raposa. O traje deste personagem é o *Kenui*, um kimono de base branca bordada com fios de seda branca torcidas revestindo toda roupa. Estes fios também são bordados no *obi* (=faixa) para formar a cauda do animal.

Figura 69 - *Akahime* (=princesa vermelha) na peça *Momijigari* (=admirando folhas de bordo)

Fonte: (OHKURA, KAMIMURA, 2001, p.155)

A roupa padrão das princesas (=hime) são os kimonos de mangas compridas (=furisode), com um *uchikake* (=veste externa comprida) combinando, com desenhos ricamente bordados em fios prateados, e cauda rastejante. Esta roupa é conhecida como *akahime* (=princesa vermelha), e é comum entre os papéis das princesas. Na realidade, os autores e público da era Guenroku, não sabiam como as princesas da época, reais, se vestiam, criaram a "princesa vermelha". A cor representa a juventude, beleza e inocência. (KUSANO, 1993, p.234-235)

Para complementar o figurino, as princesas usam uma peruca chamada *Fukiwa* e um adereço prateado em forma de leque com grampos floridos ornamentais presos na frente do coque.

De acordo com Cavaye (1993), em geral, os homens e mulheres usam basicamente um kimono de mangas longas com um obi (=faixa) ou uma cinta amarrada na cintura. O comprimento das mangas varia de acordo com o personagem, sendo as mangas mais compridas de mulheres jovens. A barra do kimono geralmente fica até a altura dos tornozelos, mas as mulheres podem usá-la de forma que se arraste no chão, como uma cauda. A gola do kimono feminino geralmente é mais baixa na parte de trás, expondo a nuca, que é considerada uma parte erótica. Seguem o estilo das *geishas*, que usam o kimono da mesma forma.

As cores no Kabuki são de extrema importância, pois ajudam a identificar as personagens e seu significado pode variar de acordo com as peças.

A cor preta é amplamente usada no Kabuki. Serve para tornar coisas invisíveis, como: *kurogo* (=assistentes), *keshimaku* (=cortina de ocultar), e as cenas à noite, com o uso do *kuromaku* (=cortina negra). A cor preta nas vestes também é sinônimo de elegância. (KUSANO, 1993, p.235)

Os coloridos simples e desbotados são usados nos personagens populares, enquanto que os oficiais de governo usam vestes negras com dourado e prata. O verde pode expressar o verdor dos campos ou a paixão. O azul está ligado ao mar, portanto mulheres e filhas de pescadores usam esta cor. O verde-azulado em certas ocasiões é usado por oficiais do governo, ou para indicar sensualidade. O branco representa a pureza e esplendor, mas pode estar ligado ao luto e a tragédia, pois no Japão, é a cor dos trajes mortuários. O luto pode ser representado também por cores marrom-escuro, cinza ou preto. (KUSANO, 1993, p.236)

A cor roxa, como visto anteriormente, é uma cor nobre e de extremo luxo. É encontrada nas vestes dos altos eclesiásticos, mas no Kabuki, também é uma cor romântica e alegre, encontrada nas vestes de jovens amantes e ladrões.

No cenário, utiliza-se frequentemente o dourado e prateado, misturados com cores mais serenas.

As seguintes imagens são da exposição de figurinos de teatro Kabuki, que ocorreu na França, de 7 de março a 15 de julho de 2012, na Fundação Pierre Bergé - Yves Saint Laurent em Paris.

Figura 70 - *Uchikake*, Japão, década de 1980. Veste de Miuraya Agemaki em *Sukeroku Yukari no Edo-zakura* (=Sukeroku, flor de Edo)

Fonte: Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-jG_zmN9R8oA/T3tFMxcKHAI/AAAAAAAAAKPI/965j5G-dvMk/s640/01_c_Shochiku_Costume_Ltd_Tokyo1.jpg>. Acesso: 3 mai. 2015.

Yamanaka (1982) revela que até o período Edo, o *Uchikake* era uma veste comprida externa, usada por mulheres de guerreiros ou de famílias nobres em ocasiões cerimoniais. Desde esta época esta vestimenta faz parte das vestes tradicionais de casamento japonês. Ele é feito de seda e as mangas costumam ser longas.

A Figura 70, porém, faz parte do figurino Kabuki e é um *Uchikake* totalmente estilizado, feito especialmente para atender à necessidade da cena.

Figura 71 - Casaco curto (=haori) e kimono interno (=kitsuke), desenho de dragão nas nuvens. Usado pelo personagem Ikyu, em *Shibaraku* (=Espere!). Década de 1970.

Fonte: Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-gqgsTMUiMQ4/T3tl161fE9I/AAAAAAAAKP4/ir9Zzds2zXo/s1600/05_c_Shochiku_Costume_Ltd_Tokyo.jp>. Acesso: 3 mai. 2015.

Na Figura 71 vemos um *haori*, um tipo de casaco curto, e um kimono interno de mangas curtas (=kitsuke). De acordo com Yamanaka (1982):

O Haori (=haoru= para vestir) é um casaco leve e curto, usado como capa de viagem ou capa protetora. Este casaco ainda faz parte da veste cerimonial masculino, usado juntamente com o *hakama*, mas não para as mulheres. Este traje só entrou para o guarda-roupa feminino graças às geishas, que começaram a usar a peça durante o período Edo. (YAMANAKA, 1982, p.58)

Figura 72 - *Kitsuke* no estilo *Juni-hitoe* (=doze camadas de kimono sem forro). Usada pela personagem Murasaki-no-Ue, da peça *Genji Monogatari* (=Os contos de Genji). Década de 1990.

Fonte: Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-QKBsO69T-Ls/T3tIB76pJ0I/AAAAAAAAKPw/ChpcfTxcMN8/s1600/04_c_Shochiku_Costume_Ltd_Tokyo.jpg>. Acesso: 3 mai. 2015.

Na Figura 72 vemos um kimono que lembra os trajes típicos da corte do período Heian (794-1192), o *Juni-hitoe* (=doze camadas de kimono sem forro), e como o nome indica, era composto por diversas camadas de kimonos sem forro sobrepostas. De acordo com Liddell (1989, p. 43-44), eram usadas muito mais de doze camadas, usavam-se entre 15 a 40 camadas de roupa, que podiam ser vistas na área do decote, punho e barra, sendo a combinação de cores, um assunto de grande importância.

O kimono ao estilo *Juni-hitoe* do Kabuki, porém, é formado por um kimono cujos punhos, o decote e a barra são falseados para criar a impressão de se utilizar estas diversas camadas. O traje é composto pelo *Ko-uchiki* (tipo de casaco), *kariginu* (tipo de capa), *mo* (tipo de avental que cria uma cauda na parte traseira), *kitsuke* (o kimono em si) e calça *hakama*, feitos em tafetá de seda brocada.

Figura 73 - Exemplos de trajes da peça *Fuji Musumê* (=Donzela Glicínia): (a) Kimono vermelho dividido em duas partes, conectado por uma faixa. Década de 1970; e (b) *Furisode* (=mangas compridas), com desenhos de glicínias. Usado pela personagem *Fuji Musume* (=Donzela Glicínia). Década de 1960.

Fonte: Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/-DZkTeG8_SJs/T3tE6t12rOI/AAAAAAAAAKPA/uszJvHUA7HY/s640/06_c_Luc_Castel.jpg>. Acesso: 3 mai. 2015.

Figura 74 - *Kamishimo*, usado por samurais, na peça *Ishikiri Kajiwara* (=talento de cortar pedras de Kajiwara). Década de 1930.

Fonte: Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/-yo-xuLZm5U8/T3tZyt13cJI/AAAAAAAAAKQY/Nw6Wp-vZqmE/s1600/10_c_Shochiku_Costume_Ltd_Tokyo.jpg>. Acesso: 3 mai. 2015.

Nas figuras Figura 73 e Figura 74, observamos a ampla variedade de trajes usados no teatro Kabuki, que vão desde trajes enormes de guerreiros e cortesãs, a trajes que lembram históricos da corte quanto dos cidadãos, além de trajes de espíritos de animais. Percebemos que os trajes possuem estampas e padronagens com grafismos elaborados e cores vibrantes misturados a bordados e aplicações que criam volume, movimento e textura, às vezes com acolchoamento e enchimentos em locais estratégicos como as golas e punhos para dar um

maior volume à roupa, e que redimensionam a estrutura corporal do ator. São trajes definitivamente chamativos e ousados pela combinação exagerada de elementos.

1.4.2. A maquiagem do Kabuki

No teatro Kabuki, não existem máscaras, somente a maquiagem (=keshô) e eles mesmos fazem a própria pintura. Existem diferentes tipos de maquiagens e técnicas para cada personagem.

Kusano (1993) afirma que a função da maquiagem branca, no passado, era de iluminar o rosto dos atores no teatro muito escuro. Outro motivo era criar uma atmosfera fascinante, fazendo o ator parecer ter superpoderes. A maquiagem transforma, promovendo uma transfiguração.

Existem dois tipos distintos de maquiagem: a comum, para a maioria dos personagens e a kumadori, usada para super-heróis e vilões de estilo de atuação aragoto (=estilo bruto). O kumadori (=sombrear) é baseado nas próprias linhas do rosto. (CAVAYE, 1993, p.83)

Cavaye, Griffith e Senda (2004, p.72), complementam que tons de pele aproximados do real, mas ainda sim clareadas, representam pessoas de classes mais baixas, enquanto a maioria das pessoas de classe alta usam uma base branquíssima (=oshiroi). No passado a pele branca representava a superioridade social, pois nobres e ricos não precisavam se expor ao sol. Essa base branca, basicamente anula as características faciais do ator e acredita-se que ela permita o uso de uma maior variedade de colorido nos kimonos.

É comum os *onnagata* pintarem uma camada de tinta rosa na área dos olhos e parte da maçã do rosto sob a base branca para dar a impressão de um leve rubor na face.

Os atores raspam ou aplicam cera sobre a sobrancelha, para escondê-la e, na maioria dos papéis femininos, a sobrancelha é redesenhada mais alta que a sobrancelha natural. Algumas personagens de mulheres casadas não têm sobrancelhas, pois era moda removê-las, uma vez que isto anulava a expressão facial delas. O mesmo ocorre com os dentes, que eram pintados de preto, como sinônimo de beleza, podendo ser visto ainda em cena. Os olhos das mulheres são delineados com tinta vermelha e os homens, preta. (KUSANO, 1993, p.249-250)

A boca dos homens é redesenhada numa curva para baixo, com as cores vermelha e preta. A boca das mulheres é reduzida e pintada de vermelho, com a parte inferior dos lábios mais cheia, um tipo de beleza da época Edo. (KUSANO, 1993, pp.249-250)

Figura 75 - Maquiagem *Kumadori*, estilo *nihonguma* do personagem Kamakura Gongorô na peça *Shibaraku* (=Espere!)

Fonte: (OHKURA; KAMIMURA, 2001, p.50)

Na maquiagem *kumadori* são desenhadas linhas grossas geralmente de cor vermelha, azul e preta sobre a pele previamente pintada de branco com uma base branca. Estas linhas destacam as sombras dos músculos e veias faciais, enfatizando a personalidade e o sentimento do personagem.

Kusano (1993) afirma que:

As espessas linhas arrojadas, em vermelho, azul ou marrom, pintadas nas faces, geralmente em curvas simétricas, sobre um fundo branco, vermelho, ou marrom-claro, retêm a tensão emocional da expressão facial do ator, pondo em relevo a construção muscular e óssea do rosto; preto aplicado na parte superior do nariz e ao seu redor, bem como em ambos os lados das

narinas, aumentam a altura do nariz; os traços pretos inclinados para baixo dos cantos da boca alargam ambas as extremidades dos lábios, produzindo uma expressão sombria e carrancuda, que intimida o agressor; e o mais importante, as linhas ao redor dos olhos os sublinham acentuadamente, alargando-os; espessas e vigorosas sobrancelhas são pintadas de preto, obliterando as sobrancelhas naturais. (KUSANO, 1993, p.252.)

Geralmente as maquiagens com linhas vermelhas representam força, justiça e coragem presente nos heróis. Enquanto as pinturas azuis e pretas são usadas nos seres sobrenaturais e vilões, por darem impressão de sangue frio assustador e fantasmagórico ao personagem e a cor marrom é mais usada em papéis cômicos.

O mesmo pode se dizer sobre os traços. Quando são convexos, representam aspectos positivos, enquanto os traços côncavos, os aspectos negativos de um personagem. (VIGEANT, 1998, p.162)

Kusano (1993) complementa afirmando que a maquiagem *kumadori*, em alguns papéis, não fica restrita ao rosto, ela também aparece em outras partes do corpo com o auxílio de uma segunda pele previamente estampada chamada *meriyasu*. Esta pintura cobre o peito, barriga, mãos, braços, pernas e pés dos atores enfatizando a musculatura. Elas são usadas para representar a força e a ira prestes a explodir em meio à tensão de vasos e tendões que parecem estar dilatados.

Figura 76 - Tipos diferentes de maquiagem *kumadori*, 1º da esq. Momotarô, 2º Kagekiya, 3º Dannosuke, 4º Narukami

Fonte: Disponível em: <<http://www.glopac.org/Jparc/CosMask/images/kabuki1b.jpg>>. Acesso: 7 mai. 2015.

A maquiagem no teatro Kabuki possibilita que o público se mantenha consciente sobre a identidade do ator, diferentemente dos atores de Nô que se ocultam sob a máscara e não permitem que sua identidade apareça.

No Kabuki é comum os atores saírem do seu personagem durante a peça para interagir com o público, que reage ativamente. Alguns espectadores até dão gritos de encorajamento (=kegote) aos atores, principalmente quando veem uma cena que gostam ou quando o ator

aparece em cena. O teatro Kabuki funciona como numa festa informal, sendo até mesmo permitido comer, conversar e beber⁶⁷ durante o espetáculo.

Ou seja, a relação entre os atores e o público é muito forte, o público vê o teatro como uma segunda casa, onde ele pode conversar e caminhar dentro do espaço. E assim que uma cena que eles gostam se aproxima, eles tornam a atenção para o palco. "*O oposto do público de Nô, que permanece solene, como num culto religioso.*" (KUSANO, 1993, p.114)

O uso de pintura facial e os brasões de família, já denotam uma característica mais ousada no trabalho dos atores, pois desta forma eles são mais facilmente reconhecidos. A interação entre os atores e o público é bastante forte e os simbolismos são parte deste diálogo. Assim, percebemos como a relação dentro do teatro Kabuki é mais calorosa e animada.

1.5. O Teatro Bunraku

Popularmente conhecido como *Bunraku* (=prazeres literários), também chamado de *Ningyô-Joruri*, é uma arte que surgiu no século XVI com a junção de três artes: a manipulação de bonecos, e um tipo de narração de estória cantada com acompanhamento musical de *shamisen*⁶⁸ ao estilo *guidayu-bushi*⁶⁹, que antes vinham se desenvolvendo separadamente e independentemente.

No *bunraku* "*o texto é o elemento mais importante*"⁷⁰ porém quando apresentado, todos os elementos devem ser apreciados por igual. E diferentemente do que se costuma pensar, o *Bunraku* é um teatro destinado ao público adulto.

⁶⁷ É costume nos intervalos dos atos do Kabuki, as pessoas comerem *bento* (refeição embalada, com arroz, uma carne, vegetais e conservas). Assistir uma peça e comer *bento* ao mesmo tempo, é a forma ideal de felicidade, pois gera um prazer duplo, alimenta fisicamente e espiritualmente. (NIPONICA, 2012, p.21)

Este costume do Kabuki é um resquício da época quando os *chaya* (=casa de chá) e os teatros tinham vínculo nos bairros do prazer (=irozato). (KAWATAKE, 2003, p.73-75)

⁶⁸ Instrumento musical de três cordas tradicional japonês, tocado com auxílio de "palheta" chamada *bachi*. Existem três variações do instrumento, diferenciados pelo "braço" do instrumento. No *bunraku*, especificamente, utiliza-se o *futozao* (=braço grosso) que possui tom mais grave e intenso, criando uma atmosfera mais densa. (Kusano, 1993, pp.295-296)

⁶⁹ Desenvolvido por Guidayu Takemoto (1651-1714), seu estilo se diferencia por ter estilo "singular e forte, acrescentando influências tanto do *sekkyô-bushi* ['canções e sons das cerimônias e dos sermões religiosos'], dos vários estilos de narração predominantes na época, do canto falado do teatro Nô, bem como das canções folclóricas e populares, introduzindo sutis gradações de sentimentos". (Kusano, 1993, p.42)

⁷⁰ (Kusano, 1993, p.283)

Como visto anteriormente, os bonecos no Japão possuem uma longa história. No princípio, eles estavam associados a fins unicamente religiosos. Os *haniwa* podem ter servido apenas como substitutos de sacrifícios humanos, mas os *katashiro*, que surgem no período Kofun (300-538) serviam como talismãs, bem menos sofisticados que os *haniwa*.

De acordo com Pate (2005, p.10) estes bonecos serviam para afastar os maus espíritos e doenças e possuíam diferentes formatos e feitos em diferentes materiais. Nos períodos seguintes, Heian (794-1185) e Kamakura (1185-1333) os *katashiro* continuavam a ser usados, mas no contexto funerário, sendo queimados junto aos corpos como uma oferenda.

Outro tipo de boneco é o *nademono* (=lit. Coisa de esfregar), que surge como uma evolução do *katashiro* por influências coreanas e chinesas, num ritual de purificação. Pate (2005, p.10) diz que:

Bonecos de papel chamados de *nademono*, bastante similares aos *katashiro* em forma e grau de simplicidade, eram esfregados sobre o corpo, soprados por cima, e então eram destruídos ritualmente ou à deriva. Isto servia para remover elementos negativos acumulados no corpo transferindo-os ao substituto *nademono*. (PATE, 2005, p.10)

O *amagatsu* (=criança celestial), geralmente feito com bastões em forma de “T”, e o *hokô* (=criança que engatinha), em tecido com enchimento, eram feitos com o propósito de proteger o recém-nascido. Algumas vezes eram envoltos em pedaços de tecido branco, como sinônimo de pureza, e posteriormente podiam ser colocados um pedaço do traje da criança. Estes bonecos podiam ser carregados até a fase adulta e acompanhavam o corpo na cerimônia funerária.

Figura 77 – O par: *Hokô*, que representa meninas; e *Amagatsu*, que representa meninos; Séc. XVIII

Fonte: (PATE, 2005, p.91)

Com o tempo estes bonecos *Hokô* e *Amagatsu* deram origem ao casal imperial, o *dairi-bina*, presente até os dias atuais nas celebrações do dia das meninas, o *Hina Matsuri*, que surge como um ritual de purificação, feitos para “honrar em assegurar a saúde do imperador, sua família e as crianças para o ano seguinte”. (PATE, 2005, p.82)

Uma das práticas desta cerimônia era o *nagashi bina*, feito até os dias de hoje, onde eram liberados no rio bonecos num barquinho que iam em direção ao mar com intenção de levar todas as coisas ruins junto. Aos poucos, o uso do *dairi-bina* passa a ser de adoração, pois se acreditava que eles atraíam os deuses que traziam boa sorte.

Figura 78 - Nagashi bina

Fonte: Disponível em: <https://c1.staticflickr.com/3/2309/2311625281_baff8c2451.jpg> Acesso: 7 mai. 2015.

Da mesma maneira, as celebrações atuais do dia dos meninos, *Tango no sekku*, surgiram de rituais onde se colocavam arranjos com plantas e bonecos nas portas das casas para purificação.

Figura 79 – (a) Casal *dairi-bina*; (b) Bonecos do *Hina Matsuri*, dia das meninas; e (c) *Tango no Sekku*, dia dos meninos

Fonte: (a) disponível em: <https://www.theriaults.com/sites/default/files/lot_images/cat-1081_301_0.jpg>, (b) <https://amblerangel.files.wordpress.com/2011/02/img_2830.jpg> e (c) <<https://qjphotos.files.wordpress.com/2010/05/gogatsu-ningyo2.jpg>>. Acesso: 7 mai. 2015.

A partir do século VII, com a vinda do povo proveniente do continente asiático, algumas expressões artísticas foram introduzidas no Japão, entre elas a arte de manipular bonecos, conhecidos como *kairaishi* ou *kugutsu*. Estes artistas itinerantes eram muitas vezes considerados de nível inferior, e eram desprezados pelos japoneses por serem andarilhos, ou “vagabundos”, além deste grupo realizar tarefas consideradas sujas e indignas como: a prestidigitação, contar histórias com conteúdo obsceno e a até a prática da prostituição. Por estes motivos, a arte de manipulação de bonecos esteve por um bom tempo associada às classes mais baixas e à indecência, entretanto esta arte influencia na manipulação de bonecos sagrados dos nativos do Japão. Era comum encontrar manipuladores de bonecos realizando performances próximo de santuários, fazendo com que até o século XI esta arte tenha se popularizado no país. (KUSANO, 1993)

Durante o período Muromachi (1392-1573), surge o *Ebisu*⁷¹ *kaki* (=portadores de Ebisu) ou *Ebisu mawashi* (=dançarinos Ebisu), quando representantes associados ao Santuário de Ebisu de Nishinomiya viajavam pelo país realizando apresentações para “*benzer famílias através da performance com boneco e distribuindo imagens talismãs*”. (PATE, 2005, p.237)

O performer carregava um tipo de caixa presa por uma faixa no pescoço e manipulava o boneco por baixo. De acordo com Leiter (2014, p.94), os bonecos eram feitos de argila, mas passaram a ser feitos em madeira a partir do século XVII. Com o tempo, a prática vai se distanciando do propósito religioso e outras peças como as de Nô e Kyogen também passam a ser apresentados.

⁷¹ Deus dos pescadores e da sorte.

Figura 80 - Performance *Ebisu kaki*

Fonte: Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-ZVg18U-HNmo/UuQm3l_rIGI/AAAAAABAXw/Gglta62oQ80/s1600/puppeteer+old.jpg>. Acesso: 7 mai 2015.

Kusano (1993, p.35) diz que:

Músicos itinerantes, principalmente monges cegos, percorriam todo o país, (...) narrando as origens de templos e santuários, lendas budistas, bem como os romances épicos e guerras medievais. O acompanhamento melódico, (...) era feito com o *biwa*. (Kusano, 1993, p.35)

Em 1610 Kengyo Sawazumi foi o responsável por substituir o *biwa*, um tipo de alaúde, pelo *shamisen*⁷² (=três cordas) na narração *Jôruri*. Vemos que a combinação do *ebisu-kaki* com a narração cantada com acompanhamento musical, *jôruri*, que dão origem ao teatro de bonecos *Bunraku*, ou *Ningyo-Jôruri*.

Isto ocorre por volta do final do século XVI e início do século XVII. Foram os discípulos dos narradores Kengyo Sawazumi e Koto Takino os responsáveis por reunir as três artes (a manipulação de bonecos, a narração e o acompanhamento instrumental): o narrador Chozaburo Menukiya, o manipulador de bonecos Shiguedayu Hikita e o narrador Kenmotsu e o manipulador de bonecos Jirobei. (KUSANO, 1993, pp.38-39)

Quanto à estrutura dos bonecos, o mecanismo usado nas cabeças e braços dos bonecos do *Bunraku* vem das marionetes movidas por fio importadas da China, por volta do século

⁷² Instrumento de três cordas tocado com o auxílio do *bachi*, um tipo de palheta.

XIV, e dos bonecos europeus⁷³ também movidos por cordas do século XVI. (Donald Keene *apud* Kusano, 1993, p.34)

Ambas as influências levaram ao desenvolvimento de bonecos mecânicos no Japão, conhecidos como *karakuri*, que desde o período Kamakura (1185-1333) encantavam os japoneses.

Figura 81 – *Karakuri: Cha-hakobi ningyo* (=boneco servidor de chá); Séc XX

Acervo: The British Museum, Londres.

De acordo com Pate (2005, pp.222-224), Takeda Fujiwara Kiyofusa⁷⁴ abre em Osaka, em 1662, um teatro só de bonecos mecânicos (= *karakuri-ningyo*) com a permissão do Imperador. Takeda foi reconhecido pelo Imperador ao presenteá-lo com um relógio de areia e engrenagens em 1658, mas se torna famoso por aplicar esta tecnologia mecânica nos bonecos, já que havia sido aprendiz do mestre artesão Harima Matsuda de marionetes *ayatsuri-ningyo*. Visto que “os teatros de Kabuki e de Ningyo-jôruri de Osaka também estavam centralizados nesta área”⁷⁵, entende-se como esta tecnologia é transmitida dos bonecos *karakuri* aos bonecos do *bunraku*.

⁷³ Houve no século XVI forte influência europeia no Japão. Primeiramente devido a chegada de portugueses, que tinham a intenção de converter os japoneses, e posteriormente com a chegada dos espanhóis e holandeses. A relação dura poucas décadas culminando na expulsão destes estrangeiros, restando apenas o contato com os holandeses após o período de isolamento do país.

⁷⁴ De acordo com Pate (2005, p.224), Takeda foi reconhecido pelo Imperador ao presenteá-lo com um relógio de areia e engrenagens em 1658. Mas se torna famoso por aplicar esta tecnologia mecânica nos bonecos, já que havia sido aprendiz do mestre artesão Harima Matsuda de marionetes *ayatsuri-ningyo*.

⁷⁵ (Pate, 2005, p.224)

1.5.1. A manipulação de bonecos

Figura 82 – (a) Bonecos de Bunraku; e (b) estrutura do corpo

Fonte: (a) disponível em: <<http://blog.ofjapan.jp/wp-content/uploads/2015/01/bunrakupuppetdolls.jpg>> e (b) <http://factsanddetails.com/media/2/20090809-Bunraku%20jinto%20z_03.gif>. Acesso: 7 mai. 2015.

Em entrevista ao programa Japanology da rede NHK sobre o tema *BUNRAKU – The Ancient Art of Japanese Puppetry*⁷⁶ o manipulador-chefe Kiritake Kanjuro dá sua opinião sobre os bonecos:

Estas cabeças vêm sendo constantemente aperfeiçoadas, por 100 a 200 anos, então toda vez que eu os utilizo, fico sempre impressionado com a atenção a artesanaria e a engenhosidade dos seus mecanismos. Eu fico impressionado com a facilidade de uso e quão perfeito o punho é em relação à largura e comprimento. Não é só a cabeça, mas todos os itens que as pessoas lá do passado cravaram, me parecem notáveis até hoje.

Eu vejo que não há espaço para mais melhorias. Por isso, eu quero dizer que estes bonecos já alcançaram a perfeição. A qualidade do material, o tamanho, o peso, a usabilidade. Tudo é perfeito.

Os bonecos de *Bunraku* são feitos em madeira e possuem cerca de $\frac{3}{4}$ da altura de um homem, isto é, de 90 a 120 cm de comprimento, e pesam de 5 a 25 kg. Devido à complexidade na movimentação dos bonecos, para os personagens principais, são necessários três manipuladores (*sannin-zukai*), e para os personagens secundários, mais simples de serem manejados, apenas um manipulador é necessário.

Nas apresentações de *Bunraku*, o manipulador-chefe é o único que permanece descoberto⁷⁷ numa prática chamada *dezuki*. Foi desenvolvida na época em que o *Bunraku*

⁷⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=44dH7j-rITw>>. Acesso: 20 mar. 2015.

rivalizava com o *Kabuki* em popularidade: os manipuladores passaram a exhibir-se, sendo que, originalmente todos se cobriam dos pés a cabeça de traje de cor preta (*kurogo*). Em compensação, o manipulador-chefe devia (como hoje) permanecer impassível, sem expressar emoção alguma, para não roubar atenção dos espectadores.

Kusano (1993, p.195) comenta que “quanto melhor o bonequeiro, mais ele se torna extensão do boneco e se apaga, fazendo com que o mesmo pareça mover-se por força própria, adquirindo vida”.

Figura 83 – (a) Manipuladores; (b) Detalhe do sapato do *omozukai*; (c) Palco de Bunraku

Fonte: (a) e (b) disponível em: <<https://gse2010austintojapan.wordpress.com/2010/05/08/national-bunraku-theatre-tsutenkaku-tower-and-shinsekai-area/>> e (c) <<http://photos1.blogger.com/blogger2/4213/621102543403217/1600/DSCF0728.jpg>>. Acesso: 7 mai. 2015.

O aperfeiçoamento na arte da manipulação de bonecos pode durar cerca de 30 anos até a obtenção da maturidade, sendo que cada estágio dura de 3 a 10 anos. O bonequeiro inicia seu treinamento na movimentação dos pés do boneco (*ashizukai*), progredindo para manipulador da mão esquerda do boneco (*hidarizukai*), e finalmente chegando a manipulador-chefe (*omozukai*), controlando a parte principal do boneco, a cabeça, e a mão direita, e é ele quem sustenta a maior parte do peso do boneco. A continuidade do *Bunraku*, diferentemente do *Kabuki*, é levada por interessados na arte, o que define a passagem de um estágio a outro é o talento e o mérito do manipulador.

Bonecos femininos não possuem pernas, mas estas são sugeridas pelos movimentos das mãos do manipulador de pés ao mover a barra do kimono, o joelho é sugerido com a mão

⁷⁷ Século XVIII os manipuladores, os músicos e narradores ficam aparentes ao público, dando fim ao ilusionismo dramático, antes os manipuladores moviam bonecos menores acima da altura da cabeça atrás de biombos ou cortinas. (Kusano, 1993, p.48, 54)

em punho. Acredita-se que isto confere mais leveza e graciosidade aos bonecos femininos. A mesma ideia é empregada na cabeça: as bonecas não possuem muitos mecanismos, pois os “cortes” para as articulações tirariam a graciosidade das faces.

Como não há um “corpo” debaixo do kimono, o traje é acolchoado. Às vezes algumas pregas são feitas para dar volume e corpo ao boneco. Acredita-se que este “vazio” dá possibilidade para os manipuladores trabalharem os bonecos com mais flexibilidade de movimento e por isso se tornam tão “reais” e “vivos”. Assim como no *kabuki*, as mudanças de trajes em cena e a troca de cabeças coincidem com as mudanças na personalidade do personagem.

Para a movimentação da cabeça, o manipulador Kiritake Kanjuro diz que em *“papéis femininos, se você move a cabeça muito reto ou diretamente, o movimento parece duro, então você deve sempre mexer a cabeça gentilmente num movimento circular.”*⁷⁸

A manipulação aparenta ser uma tarefa fácil de realizar. Mas na realidade, há uma gama imensa de sutilezas na movimentação, como por exemplo, nas mãos dos bonecos: a maneira de se apontar, segurar um acessório ou quando se eleva a mão em direção da boca.

Marco Souza comenta que:

É por isso que para animar qualquer objeto, o ator-manipulador precisa exercitar a manipulação de maneira repetitiva, com um treino muito intenso, para experimentar e descobrir quais são as formas e os ritmos dos movimentos mais adequados e produtivos para os esforços musculares e os tensionamentos musculares. É necessário notar as minúcias na variedade dessas formas e ritmos para encontrar a eficácia exata contida na ação corporal. (SOUZA, 2005, p.40)

Cada gesto representado pela movimentação do corpo do boneco possui significado físico e cultural e por isso há uma exatidão, uma posição precisa não só do boneco, mas também do manipulador que o opera, para que determinada ação transmita corretamente a intenção e a emoção desejada. Isto só é possível através de um intenso treinamento e da repetição, já que todos os manipuladores precisam estar em absoluta sincronia entre si e em relação ao boneco para formarem assim um único “corpo”.

⁷⁸ Mencionado em um trecho do programa Japanology da rede NHK. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=44dH7j-rITw>>. Acesso: 20 mar. 2015.

Outro grupo que compõe o Bunraku são os músicos: o narrador e o instrumentista que se sentam numa pequena plataforma giratória no canto direito do palco.

A música é cantada, geralmente, por um único *tayu* (=narrador), que antes de começar a ler o livro, ergue-o na altura da cabeça e se curva em sinal de respeito, é ele quem produz a voz de todos os personagens, e através de sua expressão vocal, facial e corporal é possível compreender melhor a atmosfera e os sentimentos dos personagens. Do seu lado esquerdo senta-se o tocador de *shamisen*, que juntos transmitem “*uma gama de emoções e variações de estados psicológicos.*”.⁷⁹

O tocador de *shamisen* deve:

Saber acompanhar a voz do *tayu*, fazendo salientar sua narrativa, intuindo o momento adequado para não interferir na narração, até chegar ao ápice, com a ênfase na expressão emocional, traduzindo a cólera, o amor, o desejo, a alegria, a tristeza, além de regular o tempo e acentuar os movimentos dos bonecos no palco. (Kusano, 1993, p.295)

Certamente é necessário um árduo treinamento para se conseguir chegar a um equilíbrio perfeito entre o narrador e o instrumentista.

De acordo com Kusano (1993, p.295) são necessários cerca de 5 anos para que ambos consigam entrar em harmonia e sintonia, “a ponto de chegarem a respirar em uníssono, ora ajudando-se mutuamente, ora duelando-se”.

A narração cantada com acompanhamento se *shamisen* do *bunraku* tem função de descrever, situar, apresentar a ação e expressar sentimentos mais profundos e os pensamentos dos personagens. De acordo com Faubion Bowers (*apud* Kusano, 1993, p.280) a música age “como uma voz de consciência, semelhante a um coro grego; como um substituto para o solilóquio, tão necessário no drama elisabetano”.

Além do instrumentista de *shamisen*, existem os músicos do *gueza* (=sala de efeitos musicais), onde ficam escondidos três músicos, responsáveis por tocar uma ampla variedade de instrumentos.

⁷⁹ (Kusano, 1993, p.295)

As batalhas, que ocorrem fora do palco, são sugeridas pela combinação dos sons de flautas, tambores, gongos e trombetas. Como no *Kabuki*, os músicos *gueza* do *bunraku* observam os movimentos dos bonecos no palco e utilizam diferentes tipos de tambores para a obtenção dos mais variados efeitos sonoros, sugerindo, através de pequenas e leves batidas, o som da água corrente, completamente diferente dos sons das águas de um rio; as ondas suaves, diversas das de uma tempestade no mar; enquanto os apitos de bambu indicam ora o gralhar do corvo, ora o zumbido dos insetos, ora o canto da cotovia, ora os sons da coruja. Às vezes, ao mudarem os ritmos dos seus tambores, os músicos emitem simultaneamente gritos, ora agudos ora anasalados. (Kusano, 1993, p.297)

Cada um destes elementos reunidos, a manipulação de bonecos, junto à narração cantada, o acompanhamento musical e os efeitos sonoros, todos em perfeita harmonia, auxiliam a dar a impressão de vida aos bonecos além de maior veracidade e riqueza à arte que continua encantando não somente o público japonês, mas apreciado também em outras partes do mundo, através de tours e workshops.

1.5.2. As peças de Bunraku

De acordo com Kusano (1993, p.201) no início, as peças de *bunraku* eram elaboradas coletivamente com: o dramaturgo-chefe, o gerente do teatro e membros da companhia, e o texto escrito por dois ou mais escritores, embora o clímax fosse deixado a cargo do dramaturgo-chefe.

No *Kabuki*, os escritores se viam limitados a explorar o talento dos atores, que acabavam muitas vezes modificando o texto. Já no *Bunraku*, os dramaturgos tinham maior liberdade de trabalhar, além dos textos serem apresentados exatamente como o que estava escrito, devido ao teatro ser apresentado por bonecos e narradores.

Kusano (1993, p.201) diz que este cenário possibilitou o desenvolvimento de textos literários mais elaborados e avançados que a dos dramaturgos de *Kabuki*, resultando em grandes obras primas.

Um dos mais conhecidos dramaturgos é Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), que escreveu cerca de 114 peças para *bunraku*, e como mencionado anteriormente, inovou ao elaborar peças inspiradas em acontecimentos reais da época. Anteriormente, as peças eram escritas por poetas e não por escritores especializados.

Kusano (1993, p.202) também comenta que as peças originais de *Bunraku* são extremamente longas, repleta de atos e cenas que chegam a durar o total de 14 a 15 horas.

Entretanto, atualmente, em um programa de *Bunraku* são apresentados apenas alguns trechos de diferentes peças, sendo difícil a apresentação de um texto completo.

Kusano (1993, p.2002) diz que as peças podem ser divididas em dois tipos:

- *Jidai jôruri* ou *jidaimono* (=dramas históricos): que tratam de histórias muito antigas da corte, guerreiros e literários famosos. Muitas vezes as histórias se mesclam a acontecimentos sobrenaturais ou fantásticos.
- E o *Será jôruri* ou *Sewamono* (=peças domésticas): que contam histórias cotidianas do povo da época, principalmente sobre lavradores e comerciantes, repleto de romances, crimes, revoltas e tragédias, contadas de modo mais realista.

1.5.3. Os trajes e cabeças dos bonecos de Bunraku

Inicialmente os trajes eram confeccionados pelos próprios manipuladores, feitos com retalhos de tecidos, mas atualmente, alguns trajes que são mais requintados e elaborados, são construídos por especialistas da companhia teatral, responsáveis pela manutenção e reparo dos trajes. Antes de uma apresentação, os trajes são preparados e montados, seguindo a tradição a partir de modelos antigos do período Edo. (KUSANO, 1993, p.247)

Isto faz com que os trajes mantenham certas características, padrões e cores determinados para certos personagens. E como no caso do Kabuki, ao entrar em cena, o público consegue identificar os personagens.

Kusano (1993, p.247) diz que os trajes seguem os estilos de cada categoria. Trajes de peças históricas são extravagantes e chamativos, próprios para o conteúdo fantástico das peças. Já os trajes das peças domésticas, que falam sobre os cidadãos, são similares à moda da época, que vai do século XVII ao XIX.

As mesmas regras usadas para codificar os trajes do teatro Kabuki se aplicam aos trajes do Bunraku. A idade, estação do ano, a posição social, o tipo de história que está sendo contada ou alguma característica do personagem pode ser identificado através do uso de cores presente no traje, ou pelo formato da manga, o uso de algum padrão ou estampa, acessório ou outro item no vestuário.

No traje de Bunraku há um corte horizontal nas costas para que o manipulador possa sustentar o boneco. E como não há um corpo propriamente do boneco, o traje é todo acolchoado para dar esta ideia. Às vezes o traje pode levar um acolchoamento maior nos punhos, na barra e na gola. O acolchoamento extra na barra de kimonos femininos geralmente

serve para dar mais “peso” ao traje facilitando seu uso, além de permitir que ele mantenha a silhueta desejada, criando uma cauda ao arrastar no chão.

Dalby (1993, p.102) diz que este tipo de acolchoamento, geralmente na área da barra e punhos, remete à estética da corte da era Heian, num período em que eram usadas diversas camadas de kimonos coloridos. No período Edo, as barras pesadamente acolchoadas (*hikisuso*) eram usadas apenas por mulheres da aristocracia e prostitutas. No início da era Meiji, a espessura e a quantidade de acolchoamento podia variar de acordo com a idade e o grau de formalidade, quanto mais acolchoado e maior a espessura do barrado, mais jovem era a pessoa. Já no fim da era Meiji, as regras quanto ao seu uso entraram em declínio.

Em termos gerais, no período Meiji, este tipo de traje com acolchoamento na barra era visto como um traje mais formal para mulheres de boa família, atualmente ele é usado apenas em cerimônias muito especiais, como o casamento.

O acolchoamento no traje masculino, dependendo do personagem, principalmente os de guerreiros e heróis, serve para dar uma maior dimensão à sua figura, sugerindo uma musculatura mais desenvolvida ou mesmo poderes sobre-humanos. (PETERSEN, 2006, p.223)

Como no Kabuki, as mudanças de sentimento que ocorrem nos personagens são acompanhadas pela mudança na sua aparência externa, visto que a roupa reflete o estado mental e emocional do personagem.

Figura 84 – (a) Lady Shizuka, (b) Tadanobu e (c) o espírito da Raposa (*genkurô*). Todos personagens da peça Yoshitsune e as mil cerejeiras.

Fonte: (a) disponível em:

<http://stat.ameba.jp/user_images/20150703/19/rihou3/e3/76/j/o0480064113355381942.jpg>, (b)

<http://blogimg.goo.ne.jp/user_image/47/de/c15bce3b9d4ba0a1e42f867d661b0b75.jpg> e (c)

<http://blogimg.goo.ne.jp/user_image/5a/ed/0746a8b6c840f913d6080cc895659df1.jpg>. Acesso: 10 mai. 2015.

Na Figura 84 vemos a personagem Lady Shizuka, amante do general Yoshitsune; Tadanobu, guerreiro fiel à Yoshitsune, que é na realidade o espírito da raposa *genkurô* se disfarçando de humano; e o boneco do espírito de raposa *genkurô*, todas personagens de um drama histórico chamado Yoshitsune e as mil cerejeiras.

Yoshitsune é um personagem histórico muito famoso por ter lutado pela paz da nação. Na peça a história ganha interferências místicas de personagens sobrenaturais, como no caso, a aparição do espírito de uma raposa que transformado no guerreiro Tadanobu, salva a vida de Shizuka.

O traje de Tadanobu é feito em seda preta e possui bordados em fios dourados de emblemas que representam as de rodas de carruagem da corte da Era Heian. O traje de Lady Shizuka lembra o *karaori* (kimono de tecido brocado com fios metálicos) do Nô, porém com algumas diferenças, como a barra acolchoada, que no traje de Nô é inexistente. O adorno floral na cabeça também não é utilizado no Nô, mas é um item comum em personagens da corte e princesas tanto no Kabuki quanto no Bunraku. Ambos os trajes são muito parecidos com os usados no teatro Kabuki.

Na Figura 85 vemos uma ampla variedade de cabeças, cada um com um tipo de penteado.

Figura 85 – Cabeças de bonecos de Bunraku

Fonte:

Disponível em: <http://blog.ofjapan.jp/wp-content/uploads/2015/01/culture_bunraku_masks.jpg>. Acesso: 25 mai. 2015.

De acordo com Kusano (1993, p.248) os penteados, às vezes mais que os trajes, ajudam a identificar o personagem quanto à idade, sexo, posição social, estado civil e caráter,

além de se adequarem às peças históricas ou domésticas. Grande parte dos penteados faz parte da moda das pessoas do período Edo. Os fios utilizados são feitos de cabelo humano ou de *yak*, um tipo de boi do Tibete.

Os cabelos de personagens sobrenaturais são bastante volumosos e são soltos em momentos de *“perturbação emocional (...) aumentando o efeito dramático da cena.”* (KUSANO, 1993, p.248)

Segundo Sasaguchi (2007) as cabeças de cada performance de Bunraku apresentadas em Tokyo, Osaka ou outra parte do território japonês são previamente escolhidas pelo manipulador-chefe (*omozukai*) Bunjaku Yoshida, que na época tinha 79 anos.

A cabeça do boneco é feita em madeira cipreste (*hinoki*) e de acordo com o manipulador Yoshida Bunjaku (*apud* SASAGUCHI, 2007) cada uma é esculpida a partir de um único bloco que *“deve ter mais de 60 anos de idade, e deve ser bem seco após ser imerso no rio por vários anos”*.

Figura 86 - mecanismo interno da cabeça

Fonte: Disponível em:

<http://www.japanphotoproject.com/backoffice/uploads/20100304004238_Bunraku%20005_12.jpg>. Acesso: 7 mai. 2015.

Como podemos observar na Figura 86, internamente a cabeça do boneco é oca e possui um mecanismo com fios de seda e molas que movem os olhos, sobrancelhas, boca, movem a cabeça para cima e para baixo, e em alguns casos transformam completamente o personagem. Estes fios são conectados a um cabo de madeira, por onde o manipulador sustenta a cabeça e comanda os fios que ficam amarrados a “botões” de bambu.

Yoshida (*apud* SASAGUCHI, 2007) diz que:

A feição de cabeças de bonecos masculinos são frequentemente exageradas. Para meninas jovens, os olhos são geralmente abertos e os lábios são ligeiramente entreabertos; a cabeça de uma mulher casada têm as sobrancelhas raspadas e sua boca fica aberta para mostrar os dentes pintados de preto; enquanto a cabeça de uma mulher velha não há sobrancelhas e sua boca fica ligeiramente aberta. (...)

Uma cabeça escolhida para uma performance dever ser cuidadosamente limpa e coberta por uma nova camada de *gofun* (giz purificado de granulação grosseira) misturado com cola. É importante usar o *gofun* em uma textura áspera para que o rosto do boneco não reflita muita luz no palco. A cabeça pode durar 100 anos se for dada a atenção adequada. Quando o rosto é preparado, uma peruca é fixada e o cabelo modelado por um cabeleireiro de bonecos.

A maior parte das 400 cabeças pertencentes ao Teatro Nacional do Japão são extremamente valiosas, pois a maioria foi esculpida por Minosuke Oe⁸⁰ (1907-1997) entre 1945 e 1964. (YOSHIDA *apud* SASAGUCHI, 2007)

Podemos perceber as fortes semelhanças entre os teatros Kabuki e Bunraku, não apenas no repertório, mas também nos trajes de cena e adereços. Isto se deve ao surgimento muito próximo destas duas artes que durante muitos anos se influenciaram mutuamente.

Os trajes e a caracterização dos personagens são altamente codificados e seguem esquemas estabelecidos pela tradição. A arte tem um surgimento muito próximo às camadas populares e reflete fortemente a moda usada pelas pessoas da época, principalmente entre os séculos XVII a XVIII, apesar de algumas peças misturarem elementos fantasiosos que fazem com que os trajes não sejam usados de maneira tão fidedigna.

⁸⁰ Segundo Sasaguchi (2007), nascido Takeo Oe, era membro de uma família de artesãos que esculpiam cabeças de bonecos de Bunraku para teatros locais em Awaji, na província de Hyogo. Aos 23 anos vai à Osaka e trabalha para o Bunraku-za, onde faz cópias de cabeças de bonecos famosos pertencentes ao teatro. Após o fim da Segunda Guerra Mundial é convidado pela companhia Shochiku para criar réplicas de cabeças que haviam sido danificadas em ataques aéreos em março de 1945.

CAPÍTULO II

2. Diálogos entre o Oriente e o Ocidente

De início, parece ser bastante impossível a junção entre o *Oriente* e *Ocidente*. Geralmente, isto nos leva a pensar num suposto choque de civilizações que são completamente diferentes, uma vez que apresentam características opostas. Seria possível reunir de forma verdadeira e harmônica o que há de melhor nestas duas culturas, e assim, criar algo autêntico? Quais as contribuições que o oriente ofereceu ao ocidente? E o inverso? As influências são obtidas somente em nível superficial e, portanto, só fazem parte de uma opção estética? Como foi que estes diálogos se intensificaram? Quais as razões deste diálogo?

Foi a partir destes questionamentos que as informações sobre as relações entre o Ocidente e o Japão foram colhidas, para posteriormente poder analisar o trabalho de Ariane Mnouchkine nos espetáculos elegidos e compreender como ela absorve estas influências orientais japonesas, quais suas motivações e de que forma que o *orientalismo* se apresenta em seu trabalho.

2.1. O primeiro contato entre o Ocidente e o Japão

Para compreendermos a trajetória das influências do Extremo Oriente no Ocidente, é preciso voltar ao primeiro contato entre os japoneses e os ocidentais, que data do dia 23 de setembro de 1543, com a chegada dos portugueses à Ilha de Tanegashima – Kyushu⁸¹.

Com inicial bom relacionamento, os portugueses serviam como intermediários comerciais entre a China e o Japão, cujo comércio havia cessado em 1480. Entretanto, o interesse não era apenas comercial como também “religioso”, e em abril de 1549 se estabelecem os primeiros missionários jesuítas cristãos no Japão.

⁸¹ É a terceira maior região do Japão, que é formado por ilhas. As quatro maiores são: Hokkaido, ao extremo norte; Honshu, a maior ilha, localizada na região mais central; Kyushu, ao sul; Shikoku, a menor ilha, localizada ao sul de Honshu e ao leste de Kyushu. Além destas, existem milhares de outras pequenas ilhas, entre elas as ilhas Ryukyu ao extremo sul, próximo de Taiwan.

A corte japonesa, temendo a propagação e o fortalecimento do cristianismo no Japão que acarretaria o controle do poder japonês pelos portugueses, em 1587 decreta a expulsão dos cristãos e, consequentemente, os estrangeiros⁸² ocidentais do país. Em 1603, inicia-se a Era Tokugawa (1603-1868), período este caracterizado pelo isolamento nacional do Japão, que passaria por mais de 200 anos de total reclusão até sua reabertura. Isto faz com que o Japão passasse praticamente da era medieval à modernidade em questão de pouquíssimos anos gerando um imenso impacto em toda estrutura do país.

As influências deste primeiro relacionamento com os Ocidentais, apesar de terem ocorrido por um curto período, porém, podem ser percebidas na incorporação de trajes e acessórios de portugueses pelos japoneses. Como exemplo relevante, podemos citar a dançarina Okuni, ou *Izumo no Okuni* (=Okuni de Izumo), uma sacerdotisa itinerante de um Santuário Xintoísta que, em 1603, faz uma apresentação em Kyoto vestindo “roupas estranhas de homem” (= *kabukimono*). Na realidade, Okuni usava em seu pescoço um colar com crucifixo e calças compridas dos portugueses, junto com trajes típicos japoneses. Esta apresentação de Okuni, além de marcar o surgimento do teatro Kabuki, revela como as influências europeias são determinantes na configuração deste teatro tradicional japonês, cujas características preponderantes são a excentricidade e o exagero, além do elemento “estranho” que deriva do contato próximo com os portugueses, adicionando assim, algumas características de atuação, gestos e trajes que eram incomuns aos japoneses.

Kawatake (2003) questiona o quanto realmente as influências ocidentais alteraram o Kabuki e acredita que ainda há muito que se descobrir sobre sua história, principalmente sobre os primeiros anos, sendo necessário talvez até reescrevê-la. Ele afirma que:

Embora o primeiro decreto isolamento do Xogunato Tokugawa date no ano de 1633, o banimento do cristianismo começou muito antes em 1613. Isso significa que até então, isto é, durante a década após o primeiro registro da performance do Kabuki de Okuni, o Japão gozava de acesso livre e irrestrito ao cristianismo e outros aspectos da cultura ocidental. Okuni provavelmente achava bastante natural vestir um rosário cristão em torno do pescoço em um estilo verdadeiramente *kabukimono* (=roupas estranhas de homem) enquanto dançava uma reza budista para o repouso dos mortos. As histórias do Kabuki

⁸² Os primeiros ocidentais a pisarem em terras japonesas foram os portugueses, seguidos de espanhóis, holandeses e ingleses. Após a expulsão dos cristãos no Japão, apenas os holandeses continuaram a manter trocas comerciais com o Japão, mas em pequena escala.

tendiam até então, considerar o uso de parafernalias cristãs somente como uma questão de moda popular, mas a questão é esta: Era a cruz um mero acessório ou ele tinha um significado mais profundo? A influência ocidental era uma questão puramente de aparência externa? (KAWATAKE, 2003, p.206, tradução nossa)

De acordo com o estudo de Kawatake (2003), os padres Jesuítas encenavam dramas litúrgicos em todo o território do Japão entre os séculos XVI ao XVII a fim de converter as pessoas ao cristianismo. Por isso seria pouco provável que isto não causasse impacto algum nas artes performáticas japonesas e na crença das pessoas.

Aparentemente estes dramas foram bastante eficazes, pois no pouco tempo que os portugueses permaneceram no Japão houve uma ascensão muito rápida no número de convertidos, de acordo com Ward (2009, p.6) “havia 700 mil japoneses convertidos ao cristianismo (*kirishitans*) de uma população de 18 milhões no fim do século XVI”.

Os estudos de Kawatake apontam que o drama religioso ocidental havia injetado no Kabuki um realismo e hábitos ocidentais não vistos previamente nas artes performáticas do Japão. Isto reforça sua teoria sobre a transformação da teatralidade japonesa no Kabuki a partir da influência ocidental.

Percebemos principalmente como a relação dos japoneses com os trajes dos estrangeiros foi importante na configuração de uma arte teatral tradicional japonesa, como o Kabuki.

As influências japonesas no Ocidente, entretanto, só ocorreriam com maior intensidade e extensão após a reabertura do comércio japonês em 31 de março de 1854.

2.2. A ocidentalização no Japão

O Japão somente reabre seu comércio ao exterior em 1854 devido à pressão da esquadra norte-americana liderada pelo Comandante Matthew Calbraith Perry (1794 – 1858) em 1853 na Baía de Tóquio.

Devido aos dois séculos em que os portos do Japão permaneceram fechados às trocas com o exterior, a arte japonesa refinou e se desenvolveu, mas o país estava completamente atrasado tecnologicamente. A sociedade ainda organizava-se pelo sistema feudal e estava visivelmente em desvantagem em relação ao estrangeiro estando suscetível às ameaças externas. Portanto, abrir o comércio era a única opção que restou ao país. Com a abertura do comércio inicia-se a Era da Restauração Meiji (1868-1912), marcada pela modernização, a

retomada do poder político pelo Imperador, a unificação do país com a “*abolição das instituições feudais e a conversão dos feudos em prefeituras*”⁸³, a industrialização e ocidentalização do Japão.

Após a chegada dos americanos, os japoneses “correm” para se modernizar e uma das atitudes foi “ocidentalizar” o país. Foram feitas modificações em toda estrutura do país, inclusive os jovens japoneses eram enviados para estudar na América do Norte e Europa.

De acordo com Eric Hobsbawn *apud* Sakurai (2011, p.134):

O plano japonês de “ocidentalização”, a partir da Restauração Meiji, foi historicamente o mais convicto e bem-sucedido projeto de um país que se queria mais moderno. Entretanto, seu objetivo não era de fato ocidentalizar (no sentido de aceitar 100% dos valores dos estados e das culturas que tomava como modelo), mas ao contrário, tornar viável o Japão tradicional, adotando determinadas inovações. (Hobsbawn *apud* Sakurai, 2011, p.134)

Os japoneses perceberam que para competir no mercado mundial era necessário se adaptar, e estas mudanças ocorreram de forma bastante acelerada. Vemos a opinião dos estrangeiros sobre os japoneses e a tecnologia para o desenvolvimento de suas estradas de ferro em um trecho na primeira página do jornal O Commercio de São Paulo de 26 de julho de 1905, na seção Caminhos de ferro do Japão:

O japonês é pacífico por índole; sempre satisfeito, paciente e muito tolerante para com os seus semelhantes; nunca se zanga e respeita muitíssimo os empregados; as crianças, por sua vez, são de uma docilidade nunca vista, e nunca incomodam os outros viajantes [...] Para se compreender a exploração das estradas de ferro, nesse país, é preciso saber que o característico da ciência e da técnica japonesas consiste na imitação do europeu. Não é possível contestar que o japonês tem uma grande aptidão para as ciências exatas; mas ele é incapaz de criar, de inventar, e com dificuldade aperfeiçoa o que já existe, entretanto, é extraordinário na assimilação das inovações estrangeiras e dessas escolhe sempre as melhores. O Japão manda para o estrangeiro os seus médicos, engenheiros, oficiais, e o que eles descobrem de notável pelos países por onde passam é logo imitado na sua pátria. Quando pensamos que os japoneses nunca tiveram de suportar os incômodos dos primeiros ensaios, e que, pelo contrário, se aproveitaram das longas experiências feitas nos outros países, não nos podemos admirar de não encontrar no Japão certas instalações tão primitivas que ainda se encontram na Europa e na América, e que datam da origem dos caminhos de

⁸³ (Sakurai, 2011, p.135)

ferro. (O COMMERCIO DE SÃO PAULO *apud* SAITO; MATSUDA, 2013, p.5-6)

Como podemos perceber os japoneses assimilavam facilmente as tecnologias do exterior e de um amplo leque de inovações tecnológicas adotava sempre as mais avançadas para o seu país. A cultura ocidental passa então a ser mais valorizada e considerada sinônimo de desenvolvimento e evolução, em detrimento da cultura tradicional, considerada “primitiva” e que não condizia mais com a realidade do povo japonês.

Um dos reflexos desta atitude são verificados na mudança no uso dos trajes sociais. Com o contato com os estrangeiros surge a necessidade de diferenciar os trajes “típicos” japoneses dos trajes ocidentais, é criada a denominação *wafuku* para os trajes originários japoneses e *youfuku* para os trajes ocidentais.

Os kimonos vão aos poucos deixando de ser usados para dar lugar à roupa ocidental. De acordo com Goldstein-Gidoni (1999, p.352) “*no Japão contemporâneo, o kimono se distanciou tanto da vida cotidiana que o próprio vestir do kimono se tornou um conhecimento esotérico de poucos*”.

Com a implantação da Era Meiji, o Japão, que havia passado por longos duzentos anos de isolamento do restante do mundo, apressa-se para ocidentalizar-se, modernizar-se e competir no mercado mundial. A partir de então, são importados os modelos de economia, política, tecnologia, educação e cultura ocidentais, e a própria cultura tradicional passa a ser tratada como retrógrada. Com a supervalorização da cultura ocidental, os japoneses passam a adotar modos e trajes ocidentais e os reflexos desta atitude são notórios na vestimenta.

De acordo com Sakurai (2011, p.160) “*vestir-se à maneira tradicional era considerado fora de moda nesta época.*” Consequentemente, com o passar dos anos, os próprios japoneses se distanciaram do universo tradicional, passando a ter pouquíssima familiaridade com o *kimono*, desconhecendo o modo de vesti-lo e portá-lo. (MATSUDA, 2013, p.1-2)

Diversos fatores contribuíram com o distanciamento e o desuso dos trajes tradicionais. Em 1871, o Imperador japonês decreta o corte dos topetes dos samurais, forçando o uso do corte de cabelo ao estilo ocidental, curto. No mesmo período houve a adoção de uniformes militares ao estilo ocidental pelo exército japonês; a família Imperial também passa a aparecer

publicamente em trajes ocidentais, conseqüentemente as camadas mais elevadas da sociedade passam a seguir o exemplo.

O Rokumeikan⁸⁴, por exemplo, foi um edifício majestoso inaugurado em 1883 para demonstrar esta elevação cultural dos japoneses e para fazer com que os ocidentais os vissem como iguais e assim suspendessem os Tratados Desiguais⁸⁵. O espaço tornou-se famoso pelos bailes e festas, e serviam para demonstrar que os japoneses sabiam se vestir à moda ocidental, tocar e dançar as músicas estrangeiras, apreciar a culinária ocidental e se portar à mesa.

O uso de trajes ocidentais pelos japoneses, de certa forma, facilitavam as negociações com os estrangeiros, pois aparentavam ser mais “civilizados” e menos excêntricos aos olhos dos ocidentais, seu uso também reforçava a ideia de equiparação do Japão às grandes nações mundiais, em termos de cultura e potência.

Nestes primeiros anos da Era Meiji, o kimono, que tem suas origens nos modelos de trajes chineses, passa a ser visto como algo “afeminado”, uma aberração, e remetiam à fraqueza. Vemos no trecho a seguir a declaração do Imperador do Japão sobre a reforma nos trajes da corte japonesa:

A política nacional (*kokutai*) é firme, mas modos e costumes devem ser adaptáveis. Nós lamentamos profundamente que o uniforme de nossa corte tenha se estabelecido seguindo o costume chinês, e isto se tornou extremamente afeminado em estilo e caráter... O Imperador Jimmu, que fundou o Japão, e a Imperatriz Jingu, que conquistou a Coréia, não estavam vestidos no presente estilo. Nós não deveríamos mais nos apresentar diante das pessoas nestes estilos afeminados. Nós decidimos, portanto, reformar inteiramente os regulamentos de vestimenta. (ENDO *apud* DALBY, 2001, p.72, tradução nossa).

De acordo com Liza Dalby, nos primeiros anos da Era Meiji o Japão era:

Um estudante perspicaz do mundo ocidental. Após uma comparação cuidadosa, os líderes políticos e burocratas do Japão decidiram estabelecer

⁸⁴ Seu auge foi bastante breve e os eventos que ocorriam lá geraram controvérsias. Se por um lado alguns estrangeiros ficaram admirados, muitos outros satirizaram a atitude dos japoneses. Japoneses conservadores também criticaram bastante.

⁸⁵ Tratado que os japoneses foram praticamente obrigados a assinar com os americanos e europeus quando os ocidentais forçaram a reabertura do comércio japonês com o exterior. Os tratados eram desfavoráveis aos japoneses e os termos considerados humilhantes pela população que mobilizou um movimento xenófobo de “expulsão aos bárbaros” e apoio ao Imperador.

seu sistema educacional no modelo alemão, seu exército no modelo francês, e seu serviço postal ao modelo americano. Em 1870 cadetes navais foram postos em uniformes ao estilo britânico. Cadetes do exército marchavam *à la mode française*. No ano seguinte foram disponibilizados uniformes com mangas tubulares e calças aos policiais e carteiros. O aumento da presença oficial do *youfuku* (traje ocidental) inspirou o ecletismo no vestir da população geral:

*“O youfuku (traje ocidental) do mundo é estranho e maravilhoso. Um homem pode usar um chapéu prussiano na cabeça, sapatos franceses em seus pés, a jaqueta de um marinheiro inglês, e as calças de um militar americano. Uma mulher irá envolver seu juban (kimono que se usa como roupa interior) intimamente a ela, vestindo um longo casaco de lã masculino por cima. O cidadão comum japonês cobre-se de roupas tiradas do mundo.”*⁸⁶ (DALBY, 2001, p.75)

É compreensível que devido à falta de familiaridade e pelo fato dos japoneses receberem influências de diversos países muito rapidamente faz com que a população geral crie uma moda própria e única: uma mescla de diversos trajes e acessórios provenientes de diversas partes do mundo utilizados juntamente com os próprios trajes nacionais. Assim, de certa maneira, podemos compreender a moda japonesa atual, conhecida por mesclar elementos contrastantes e criar algo bastante autoral, com assimetrias e sobreposições.

Para facilitar a compreensão dos japoneses da época sobre os diferentes trajes provenientes do exterior o japonês Yukichi Fukuzawa⁸⁷ (1835-1901) escreve um panfleto chamado “O vestuário, alimentação e habitações do Ocidente”:

*Ondoru shorutsu*⁸⁸ – Um *juban* (kimono usado como roupa interna) usado próximo à pele; *Zurowarusu*⁸⁹ – um tipo de *momohiki* (calça interna) usado sob o *buriichisu*⁹⁰; *Howaito shatsu*⁹¹ – um *juban* usado sobre o *ondoru shorutsu*; *Franeru shatsu*⁹² – um *juban* de lã usado sobre os outros; *Sospendoru*⁹³ – suporte de *buriichisu*; *Sutokkingu*⁹⁴ – *tabi*; *Tsuroserusu*⁹⁵ (ou

⁸⁶ (Shimbun Zasshi *apud* Dalby, 2001, p.75)

⁸⁷ Escritor, professor, tradutor, empresário e jornalista japonês, fundador da Universidade Keio. Visitou a Europa e a América do Norte como diplomata. E é conhecido como o Voltaire japonês por seus pensamentos iluministas.

⁸⁸ Camisas e camisolas usadas como traje interior

⁸⁹ Cueca

⁹⁰ Calção até a altura dos joelhos

⁹¹ Camisa branca

⁹² Camisa de flanela

⁹³ Suspensório

⁹⁴ Meias

⁹⁵ Calça

huriichisu) – *momohiki*; *Koraru*⁹⁶ – a parte que vai no pescoço; *Nekkitai*⁹⁷ – segura o *kara*⁹⁸ fechado; *Bijinesu koto*⁹⁹ – um *haori* (kimono usado como uma jaqueta) curvado; *Furokku koto*¹⁰⁰ – *haori* dividido. (Fukuzawa *apud* Dalby, 2001, pp.75-76)

Para que os japoneses entendam as funções de cada uma das peças do vestuário ocidental e como elas são usadas foram estabelecidas algumas comparações com os trajes nacionais japoneses.

Em 1886, a aparição da imperatriz japonesa em trajes ocidentais na cerimônia de inauguração de um hospital também ajudou a impulsionar o uso de roupas ocidentais pelas mulheres japonesas. Porém, a maior parte da população manteve por um longo tempo o uso do traje tradicional, o uso dos trajes do cotidiano era dividido em dois grupos funcionais: trajes ao estilo ocidental para o uso no ambiente de trabalho ou em locais públicos; e trajes ao estilo japonês para o uso no ambiente interno, nas casas, ou em período de lazer e descanso.

Os homens, por trabalharem fora de casa passaram a adotar os trajes ocidentais, mas os trocavam pelo kimono em suas casas. De acordo com Dalby (2001, p.95), especificamente o kimono masculino *“tornou-se um traje de lazer ao invés de um traje de trabalho ou cerimonial. Se um homem tiver que usar um traje nativo nos dias de hoje, ele usará o casual yukata de algodão, o mais relaxante dentre os trajes japoneses informais”*.

Já as mulheres, por serem geralmente donas de casa, apesar do impulso inicial de se usar o traje ao estilo estrangeiro, voltaram a usar os kimonos, pois *“dizia-se que usar um corset podia ser nocivo à saúde das mulheres.”*¹⁰¹ Assim, *“as únicas mulheres que ainda aspiravam pela moda europeia eram nobres ou casadas com oficiais que trabalhavam no Ministério de Relações Exteriores.”*¹⁰²

Certamente havia uma diferença muito grande entre o kimono e a moda europeia com a silhueta em “S” de 1890. O kimono, cuja modelagem é reta e possui proporções geralmente padronizadas, é capaz de vestir e se adaptar a diversos tipos de corpos através de amarrações;

⁹⁶ Colarinho

⁹⁷ Gravata

⁹⁸ Colarinho

⁹⁹ Sobrecasaca

¹⁰⁰ Casaca

¹⁰¹ (Dalby, 2001, p.95)

¹⁰² (Dalby, 2001, p.95)

já o traje ocidental, é pensado em modificar completamente a silhueta feminina. Com certeza a adaptação ao uso de corsets pelas japonesas não deve ter sido fácil.

A questão da divisão entre o uso de trajes japoneses e ocidentais como trajes de lazer ou casa e trajes de trabalho também está associado à arquitetura e os móveis utilizados:

Parece haver pouco espaço para as predições frequentemente feitas por escritores europeus sobre o traje nacional japonês estar condenado. Enquanto as casas japonesas permanecerem radicalmente inalteradas e sermos forçados a nos agachar sobre a esteira, os trajes japoneses não poderão ser dispensados. Os trajes europeus não são confortáveis para agachar, visto que o corpo não pode ficar bem reto, a gola aperta a garganta, o colete fica amarrotado, as calças logo ficam frouxas nos joelhos, e as meias pouco protegem contra o frio já que elas não podem ser escondidas por debaixo da saia do traje japonês. (INOUE *apud* DALBY, 2001, p.94)

Os japoneses percebiam que os trajes ocidentais não eram adequados e não atendiam às suas necessidades em uma casa ao estilo japonês, portanto, enquanto houvesse casas com mesas baixas e um *tatami*¹⁰³ revestindo o chão dificilmente a moda europeia iria se desenvolver.

Os estrangeiros também acreditavam que as japonesas não ficavam muito bem em vestidos europeus, em uma entrevista de 1906 diziam:

Mulheres japonesas usando roupas ocidentais é algo, me perdoe, que simplesmente não lhes cai bem. A primeira razão é que os japoneses estão sempre se curvando e seus corpos criaram uma tendência para se inclinar. Trajes ocidentais requerem uma figura que enfatize o busto projetado para frente e quadris cheios, mas no Japão ambos são denegridos. Outro problema é que as mulheres japonesas viram seus pés para dentro e não para fora enquanto elas andam o que não realça a aparência de uma saia ocidental. Devo mencionar mais uma coisa. A moda no ocidente muda em um ritmo incredivelmente rápido de estação para estação, no entanto, as mulheres japonesas, sem saber, continuam a usar os mesmos estilos continuamente. Do ponto de vista de um ocidental, é muito estranho ver as nossas roupas usadas por japoneses. (JOGAKU SEKAI, 1906 *apud* DALBY, 2001, pp.95-96).

¹⁰³ Esteira feita de palha de arroz e revestida por esteira de junco e uma faixa preta nas laterais. Possui tamanho padrão de (180 cm x 90 cm x 5,5 cm). Atualmente existem modelos feitos de material sintético.

As japonesas ao usar trajes ocidentais causavam certo estranhamento exatamente pela falta de familiaridade com estes trajes e pelos seus hábitos e convenções culturais. Os pés voltados para dentro, por exemplo, são sinônimos de feminilidade. Para os japoneses, somente os homens andam com as pontas dos pés voltados para fora.

Dois grandes eventos também podem ter alimentado o mito do por que das mudanças nos trajes das mulheres japonesas: o terremoto de Kanto de 1923 e o incêndio da loja de departamentos Shirokiya de 1932.

No primeiro evento, um terremoto fortíssimo de 7,9 pontos destruiu a cidade de Tóquio e os arredores, além de ter causado muitos incêndios. Acredita-se que muitos morreram, pois não podiam se “movimentar” ou correr com agilidade por estarem usando kimonos e tamancos. O que não é de fato uma verdade, pois os japoneses estavam muito habituados com os trajes nacionais, diferentemente dos dias atuais. Entretanto, foi se alimentando a ideia de que os trajes japoneses restringem o corpo e por isso não são apropriados para o trabalho ou atividades que requerem maior liberdade e mobilidade, e por isso não eram compatíveis ao mundo moderno, visto que as mulheres também passam a ganhar mais espaço e a trabalhar.

No segundo evento, um incêndio iniciado no 4º ao 8º andar da loja de departamentos Shirokiya, localizado em Tokyo, resultou em 14 mortes, sendo que 8 delas eram mulheres. O suposto motivo destas mortes teria sido que as mulheres teriam preferido morrer para salvar sua reputação a expor suas partes íntimas ao se jogar para as redes de segurança seguradas pelos bombeiros no nível do chão. As mulheres em questão utilizavam kimono e como era costume não usavam calcinhas, pois sob o kimono se usava apenas o *juban* (um kimono interno). Acredita-se que estes rumores se espalharam, posteriormente as mulheres passaram a usar lingerie e outras peças do guarda roupa ocidental.

Aos poucos, a mudança na arquitetura das casas e edifícios, a modernização das cidades, dos meios de transporte, a criação de nas escolas, empresas e instituições, o desenvolvimento da indústria têxtil e consequentemente a importação de hábitos estrangeiros foram transformando aos poucos as maneiras de se vestir no Japão e auxiliaram no aumento e na consolidação do uso do traje ocidental.

2.2.1. A influência ocidental nos kimonos

Com a vitória japonesa na 1ª guerra Sino-Japonesa¹⁰⁴ (1894-1895), os japoneses voltam a desenvolver seu lado nacionalista. Esta ideia foi desenvolvida primeiramente para que os japoneses se defendessem contra a colonização americana e europeia, que se surpreendem com a atitude deles, e posteriormente para igualar o Japão ao mesmo nível das grandes nações. Estas ideias vão evoluir em um caráter cada vez mais totalitário e expansionista durante os períodos subsequentes e que culminarão na II Guerra Mundial (1939-1945).

Pela vitória na 1ª guerra Sino-Japonesa, o kimono também volta a ser amplamente utilizado como sinônimo de uma nação unida e vitoriosa. É na Era Meiji que o uso do kimono passa a ser padronizado e consolidado.

Com a ruptura das estruturas sociais do passado, *“não haveria mais sinais obrigatórios de diferenciação externa entre os japoneses”*¹⁰⁵, ou seja, as pessoas passam a ter maior liberdade no uso de cores, padrões e formas em suas roupas.

Dalby (2001, p.97) comenta que:

Antes a amarração frontal do obi (faixa da cintura) era uma indicação de que uma menina passou para fase adulta, e isso distinguia as roupas das mulheres casadas e solteiras. A partir de 1880, porém, somente prostitutas dos ‘distritos dos prazeres’, idosas com mais de sessenta anos de idade, e viúvas amarravam o obi na frente. (Dalby, 2001, p.97, tradução nossa).

Desta maneira, mulheres de todas as idades e classes passaram a fazer a amarração do *obi* nas costas. Esta reforma no vestir do traje japonês é um reflexo das ideias de unidade da nação japonesa. Por outro lado, a convivência com os trajes europeus de certa forma influenciam a estética dos trajes japoneses, alterando as cores, formas, as maneiras de usar e os seus significados.

¹⁰⁴ Guerra entre a China e o Japão pelo controle da Coreia, cuja vitória foi japonesa.

¹⁰⁵ (Sakurai, 2011, p.140)

Figura 87 – Vestido de 1890 e uso de kimono na era Meiji

Fonte: (Dalby, 2001, p.119)

Figura 87 Na Figura 87 percebemos a semelhança entre a silhueta nos dois trajes. O kimono cria a ilusão de uma silhueta trabalhada que lembra o traje ocidental de 1890 ao aumentar o laço das costas, e dar um volume arredondado na região do peito por meio da sobreposição de diversas camadas de golas. O kimono usado por cima, como um casaco (*haori*), assemelha-se aos casacos das mulheres ocidentais conferindo um visual mais formal. Como na cultura ocidental, a cor branca também passa a ser amplamente usada pelas noivas japonesas, no lugar dos kimonos coloridos, e a cor preta passa a simbolizar o luto, no lugar do tradicional branco.

Figura 88 – (a) penteado tradicional da geisha Miehina, (b) japonesa da era Meiji e (c) Gibson Girl

Fonte: (a) disponível em: <http://media.tumblr.com/tumblr_mafvr5euZk1qe30su.jpg>, (b) <http://blogimg.goo.ne.jp/user_image/2b/8c/36191867f8fae010122ef7d3d9f93e81.jpg> e (c) <<http://image.glamourdaze.com/2013/03/Real-Gibson-Girls-Edwardian-fashion5.jpg>>. Acesso: 7 mai. 2015.

Na Figura 88 vemos diferentes tipos de penteados, na esquerda um penteado ao estilo tradicional, mais rígido. No centro o penteado de uma japonesa da Era Meiji com influência estrangeira ao estilo das Gibson Girls¹⁰⁶ que estavam em voga no fim do século XIX e início do século XX, conferiam um look mais “suave” e “feminino”, como idealizado pelos ocidentais.

Figura 89 – Eri branco (gola interna) ainda usado nos dias atuais.

Fonte: Disponível em: <<http://maihanami.blogspot.com.br/search/label/About%20Kimono>>. Acesso: 7 mai. 2015.

De acordo com Dalby, a popular gola interna na cor branca, amplamente utilizada até os dias atuais, também ganha força por influência estrangeira:

¹⁰⁶ Estilo que surge como um ideal de beleza e feminilidade elaborado pelo ilustrador Charles Dana Gibson em 1890 e que se popularizou principalmente entre as mulheres americanas.

Uma geisha idosa que conheço sugeriu que a aparência e a popularidade das golas internas brancas na Era Meiji está diretamente relacionada à influência do visual das blusas brancas usadas por baixo das jaquetas escuras. (...) Fotos da Era Meiji mostram mulheres usando broches no fecho das golas internas dos seus kimonos, assim como as professoras estrangeiras de língua inglesa usavam na altura da garganta de suas blusas brancas de gola alta. (Dalby, 2001, pp.106-107)

Percebemos que a inicial adoção de trajes ocidentais está associada principalmente a intenção de adequar e “atualizar” os japoneses ao cenário mundial da época e assim adquirir um posto de igualdade diante das nações mais desenvolvidas para poder negociar questões econômicas e políticas de forma mais justa. Vemos também que o crescente nacionalismo japonês, após a vitória nas guerras contra grandes países como China e Rússia, na guerra Russo-Japonesa¹⁰⁷ (1904-1905) pela disputa territorial da Coreia e Manchúria, não impediu que as influências ocidentais alterassem a estética e os conceitos acerca dos trajes nacionais japoneses.

2.3. O orientalismo no Ocidente

Após o acordo comercial estabelecido em 1854 entre os estados Unidos e Japão, outros tratados são assinados possibilitando a troca de cultura e mercadorias entre o Japão e o Ocidente, fazendo com que outras nações despertassem seu interesse pelo Japão.

Ocorrem, na Europa, dois eventos bastante importantes para a visibilidade do Japão no mundo: em 1862, ocorre a Segunda Grande Exposição Internacional de Londres, onde um grande número de pessoas puderam ver objetos provenientes do Japão e em 1867, quando ocorre a primeira participação oficial do Japão na Segunda Exposição Universal de Paris¹⁰⁸.

¹⁰⁷ De acordo com Sakurai (2011, p.166): “O êxito sobre o império russo foi visto pelos dirigentes japoneses como uma vitória até então sem igual. A derrota de uma das potências europeias, um império de enormes dimensões, teve um significado especial para os japoneses: como se o pequeno arquipélago tivesse vencido um gigante Golias. Do ponto de vista estratégico, ao final dessa guerra, o Japão conseguiu alargar a sua área de influência sobre o território russo e sobre a área de confluência da Rússia com a China.”

¹⁰⁸ Nome original: Exposition Universelle ocorreu durante o dia 1 de abril de 1867 ao dia 1 de outubro de 1867 em Paris (Champ de Mars).

Além da visibilidade, esta exposição auxiliou a desencadear a popularidade do *Japonismo*¹⁰⁹, um movimento artístico que ocorreu na Europa e América do Norte, no final do século XIX e início do XX, que descrevia o gosto e a apropriação artística ao estilo japonês nas artes, literatura, decoração entre outros elementos.

Edward William Godwin (1833-1886), por exemplo, pai do encenador Edward Gordon Craig, era um apreciador da decoração e arquitetura japonesa e utiliza estas influências na elaboração de móveis de decoração. Alguns anos depois, a mãe de Edward G. Craig, Ellen Terry (datas), juntamente com seu novo parceiro Henry Irving (datas), vem a conhecer o trabalho da geisha, dançarina e atriz japonesa Sadayakko Kawakami (1871-1946)¹¹⁰ e a convidam para se apresentar na Europa. Assim, percebemos as origens das fortes influências orientais na pesquisa do encenador Edward Gordon Craig na revista *The Mask*.¹¹¹

Figura 90 – (a) Par de vasos com decoração feita por Edward William Godwin, feito por William Watt, c. 1877; e (b) aparador, desenhado por Edward William Godwin, feito por William Watt & Co., 1867-1870.

Acervo: Victoria and Albert Museum, Londres.

¹⁰⁹ O termo foi criado pelo artista francês Félix Bracquemond (1833-1914). A arte japonesa foi fundamental na arte impressionista e pós-impressionista, uma vez que grandes pintores como Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Claude Monet, Mary Cassat, Henri de Toulouse-Lautrec, Edgar Degas, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, James Tissot, entre outros, absorveram qualidades das artes gráficas japonesas para desenvolver sua própria arte, alguns de forma mais óbvia e outros de maneira singular. Na arte japonesa, intercâmbios culturais podem ser vistos nas imagens chamadas de *Yamato-e*, que retratavam estrangeiros na cidade portuária de Yokohama.

¹¹⁰ Casada com o diretor teatral japonês Otojiro Kawakami (1864-1911), cujas apresentações chamam bastante atenção de americanos e europeus, excursionando pela América do Norte de 1899 a 1900, e pela Europa de 1900 a 1903.

¹¹¹ (VIANA, 2010, p.31)

Pode-se dizer que a atriz japonesa Sadayakko foi uma grande expositora do teatro ao estilo japonês no ocidente, influenciando a obra de diversos artistas da época. De acordo com Downer (2003) foi a partir de suas apresentações que a ópera *Madame Butterfly* de Puccini ganhou vida.

Ela também inspirou artistas como: Picasso, que a registrou através de suas pinceladas; as dançarinas modernas Ruth Saint-Denis (1879-1968) e Isadora Duncan (1877-1927); o compositor francês Claude Debussy (1862-1918) em *La Mer*, através de sua apresentação no *Koto* (tipo de cítara); e o cartunista italiano Leonetto Cappiello¹¹² (1875-1942).

A repercussão do seu trabalho também teve reflexos em seu país de origem. Após seu reconhecimento na cena ocidental, tornou-se a primeira atriz japonesa após muitos anos de proibição de mulheres de atuar, abrindo espaço para outras artistas japonesas e transformando a consciência dos japoneses sobre as mulheres no palco.

Figura 91 – À esq.: cena do espetáculo “A geisha e o cavaleiro” com a presença de Sadayakko; à dir.: Loïe Fuller na cena de teatro japonês [Primeira dança] em tour de 1901. Paris: Théâtre de l’Athénée. Fotografia sépia.

Fonte: Acervo virtual da Bibliothèque Nationale de France - Departamento das Artes do Espetáculo¹¹³

Em 1876, há a primeira feira mundial da América do Norte - The Centennial International Exhibition, cuja participação do bazar japonês também chamou bastante atenção entre o público americano.

¹¹² Designer de pôsteres, conhecido como “o pai da propaganda moderna”.

¹¹³ Disponível em: <<http://multimedia.bnf.fr/visiterichelieu/collections/grilles/yacco.htm>>. Acesso: 7 mai 2015.

É nesta época que surgem as primeiras peças que utilizam a temática japonesa: a opereta “O Mikado”¹¹⁴ de 1885 do libretista William Schwenck Gilbert (1836-1911) e do compositor Arthur Sullivan (1842-1900) e o romance de Pierre Loti (1850-1923) “Madame Chrysanthème”¹¹⁵ de 1892 que foi precursor de “Madame Butterfly” (1898) de John Luther-Long. A comédia musical “A Geisha – a história de uma casa de chá” de 1896 do libretista Owen Hall, composta por Sidney Jones e Lionel Monckton e letras de Harry Greenbank e James Philip. A opereta “La japonaise” de 1888 dos libretistas Albert Millaud e Emile de Najac, e composição de Louis Varney. “Tige de Lótus” de 1883 do libretista Raoul Toché e composição de Gaston Serpette.

Figura 92 – Exemplos de pôsteres das operetas: (a) “A geisha”, (b) “Madame Butterfly” e (c) “Tige de lótus” ilustrando um universo japonês idealizado.

Fonte: (a) disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Cover_of_the_Vocal_Score_of_Sidney_Jones'_The_Geisha.jpg>, (b)

<<http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/67/6792/VVEI100Z/posters/madam-butterfly-g-puccini-vintage-style-opera-poster.jpg>> e (c)

<<https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:AND9GcQzFIKX5MBWsOXcaAlXiDqxZ3Dgz2cs660PgD0FcAVEIupQQsu1>>. Acesso: 20 abr 2015.

¹¹⁴ Conhecido como um Savoy Opera, um tipo de ópera cômica da Inglaterra no fim do século XIX. É um conto romântico-satírico utilizado para mascarar uma crítica contra a hipocrisia social e política da Inglaterra Vitoriana. O conto é situado na cidade de Titipu num Japão imperial imaginário e foi apresentado pela primeira vez em 14 de março de 1885 no Teatro Savoy de Londres.

¹¹⁵ O romance de Pierre Loti (1850-1923) Madame Chrysanthème de 1892 foi precursor de Madame Butterfly (1898) de John Luther-Long, que posteriormente foi transformado em uma peça teatral em 1900 por David Belasco e em 1904 é transformado em ópera por Giacomo Puccini e os libretistas Luigi Illica (1857-1919) e Giuseppe Giacosa (1847-1906), que trazem referências à temática japonesa.

Apesar destas histórias não retratarem de forma verdadeira os costumes e cultura reais dos japoneses, elas foram as primeiras formas de divulgar o orientalismo no Ocidente e são símbolos da popularidade deste tema na época, visto que estas as peças obtiveram enorme sucesso de bilheteria.

Vale ressaltar que naquela época, assim como nos dias atuais, o Brasil via como modelos os países da Europa, e posteriormente os Estados Unidos, e deles importava a moda, produtos, manifestações culturais, linguagem e ideias. Na realidade, a proximidade a estes modelos era sinônimo de erudição e diferenciação social. (SAITO, MATSUDA, 2013, p.6)

Este dado pode ser percebido através da adoção da moda vigente do exterior em São Paulo: “apesar de desconstruam as estações, os moldes de Paris, adaptados, podem servir aqui, de conformidade com a estação que atravessamos. Que as nossas gentis leitoras se pronunciem a respeito...”¹¹⁶

Percebemos que mesmo a disparidade entre as estações não era um empecilho para o uso de trajes importados. E por isso, seria pouco provável que no campo das artes o mesmo não ocorresse. Se no exterior se apreciava as artes de temática japonesa, no Brasil, estas também foram bastante apreciadas.

Apesar de o primeiro contato ter ocorrido de maneira indireta, via arte, produções, produtos e notícias provenientes da América do Norte e Europa, esta foi uma das maneiras do paulistano se aproximar, e tentar compreender um pouco sobre os tão desconhecidos: universo e o povo japonês.

Operetas de influência japonesa foram apresentadas nos antigos teatros de São Paulo, como o Polytheama e o Teatro Santana, e assim como nos Estados Unidos e Europa, também obtiveram bastante sucesso e ótima aceitação.

Com o teatro completamente cheio, a Companhia Mesquita representou, ontem, a ópera cômica, em 3 atos, de Howen Halle, música do compositor Sidney Jones - Geisha. (...) Hoje, repete-se a Geisha, que, por certo, levará nova enchente ao Santana. (O COMMERCIO DE SÃO PAULO, 21/03/1906 *apud* SAITO; MATSUDA, 2013, pp.9-10)

Em outro trecho:

¹¹⁶ (O COMMERCIO DE SÃO PAULO, 02/07/1905, p.1 *apud* SAITO, MATSUDA, 2013, p.7)

Realizou-se ontem a festa artística da prima donna Sra. Maria Mandolesi, levando-se a cena a mimosa e bizarra opereta inglesa *The Geisha*, música do maestro Sidney, Libretto de Owen Hall.

Esta opereta, cuja tabulação versa sobre costumes japoneses, possui, com efeito, uma certa nota pitoresca de exotismo, que não deixa de agradar.

Sua música está recheada de delicados trechos, cuja fina tessitura, desde logo, nos encanta os ouvidos.

Além de que, toda a encenação e guarda roupa da *Geisha* reproduzem diversos aspectos da vida japonesa com a profusão de cores vivas que lhe são peculiares.

A Sra. Mandolesi, no papel de *Geisha*, conduziu-se de modo a conquistar, desde o primeiro até o último ato, farta messe de aplausos. (O COMMERCIO DE SÃO PAULO, 30/09/1906 *apud* SAITO; MATSUDA, 2013, pp.10-11)

Os paulistanos apreciavam principalmente o “exotismo” que estas peças exibiam e em geral, as peças lhes agradavam bastante. Em contrapartida, os verdadeiros imigrantes japoneses quando desembarcaram em São Paulo em 1908, não tiveram uma recepção tão positiva, causando um choque cultural grande ao entrar em contato direto com os brasileiros, pois sua imagem não condizia com o ideal “povo japonês” tão divulgado nas notícias dos jornais e nas conhecidas histórias das operetas.

No final do século XIX nascem as primeiras discussões sobre o orientalismo no Ocidente, e os trabalhos de alguns estudiosos como: Ernest Fenollosa¹¹⁷, Percival Lowell¹¹⁸, William Butler Yeats¹¹⁹ e Ezra Pound¹²⁰, foram responsáveis por solidificar o interesse e colaborar com um conhecimento mais aprofundado sobre o Japão no Ocidente. Logo, o intercâmbio de conhecimentos permitiria que a produção artística dos respectivos países fosse revista a partir da visão da cultura do "outro", sendo que tais ideias marcariam também a revolução do espetáculo teatral ao final do século XIX.

¹¹⁷ Americano, professor de filosofia na Universidade de Tokyo, seus escritos sobre poesia chinesa e teatro Nô foram passados para Ezra Pound e William Butler Yeats por sua esposa, após seu falecimento. Lecionou por muitos anos no Japão e foi responsável, juntamente com o japonês Kakuzo Okakura, por reavivar nos japoneses a valorização da cultura tradicional.

¹¹⁸ Empresário, astrônomo, escritor e matemático americano (1855-1916), viajou ao Japão em 1880 e produziu um dos primeiros estudos sérios sobre o Japão para o público americano.

¹¹⁹ Poeta irlandês, que, de acordo com Sands (2005), foi amplamente influenciado pelo teatro Nô japonês, cujos elementos estruturais e a estilização foram utilizados para produção de suas próprias peças.

¹²⁰ Nome completo: Ezra Weston Loomis Pound (1885-1972), poeta, crítico, foi responsável pelo desenvolvimento do *imagismo*, um movimento modernista poético, que ocorreu principalmente na América do Norte e Inglaterra no século XX. Se interessou pela poesia chinesa e peças de teatro Nô, encorajando a experimentação de formas de versos diferentes das formas representacionais em favor de formas abstratas.

Acontecimentos importantes marcam o surgimento do teatro moderno: a redução das fronteiras e distâncias e a descoberta da luz elétrica¹²¹, fundamentais também para o surgimento do papel do encenador. Em questão de poucas décadas surgem diversas formas de linguagens teatrais e experimentações e o encenador se tornaria o centro destaque para criação do espetáculo no teatro do século XX.

Os movimentos realista e naturalista estavam em voga no final do século XIX, porém as limitações em retratar outras dimensões da "realidade" do homem geraram a necessidade pela busca do aprofundamento da arte, principalmente nas dimensões não racionais da existência.

Surge, então, o simbolismo, para explorar a subjetividade e desvendar os mistérios da "alma", que permitia enxergar através das aparências. Os figurinos que antes eram basicamente cópias dos modelos reais (como na vida real) passaram a ser pensados em construção de: formas, cores, movimento, texturas, volumes, entre outros fatores, ou seja, em formas de "símbolos" que revelam todo "universo" do personagem.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) (apud Carlson, 1935, p.255) diz: "A ciência, espalhando-se infinitamente em todas as direções, descobrirá inevitavelmente que a lógica humana não pode penetrar os mistérios mais profundos do universo ou corrigir todas as contradições".

Ao buscar compreender estes "mistérios profundos do universo" e respostas que o realismo e o naturalismo não respondiam, muitos dos encenadores modernos buscaram referências no teatro oriental.

Podemos citar outros grandes nomes do teatro moderno e pós-moderno que receberam influências claramente japonesas incorporadas aos seus trabalhos, como: Edward Gordon Craig¹²² (1872-1966), Antonin Artaud¹²³ (1896-1948), Jean-Louis Barrault¹²⁴ (1910-1994),

¹²¹ De acordo com Simões (2008), a lâmpada de arco-voltaico passou a ser utilizada nos teatro a partir de 1849 e a lâmpada incandescente a partir de 1879.

¹²² Craig recebeu influências do pai, que apreciava a arquitetura e interiores ao estilo japonês, mas sua pesquisa foi mais voltada para a questão do sagrado e o ritual. Seu trabalho sobre a supermarionete indica alguns traços de influencia do Nô pelo uso da máscara e de certa forma lembra também o Bunraku, ao tratar do uso de marionetes para aludir ao ator de forma quase sagrada a partir de "gestos simbólicos". Ele busca atingir, com base na estética japonesa, um estilo de atuação convincente, sem a intervenção da própria emoção e pensamentos.

¹²³ Artaud encontra no teatro Oriental o que ele chamava de "traje ritual", que oferece ao ator o "corpo duplo", ou seja, uma forma de fazer o personagem aparecer e se mostrar, ou seja, o traje auxilia a geração de uma metamorfose que nos faz entrar em contato com uma experiência mais profunda e universal. (PRONKO, 1986)

Jacques Copeau¹²⁵ (1879-1949), Charles Dullin¹²⁶ (1885-1949), Bertolt Brecht¹²⁷ (1898-1956), Vsevolod Meyerhold¹²⁸ (1874-1940), Sergei Eisenstein (1898-1948)¹²⁹, Jerzy Grotowski¹³⁰ (1933-1999), entre muitos outros.

De acordo com Viana (2010, p.282), os encenadores buscam nas influências orientais meios de "representação simples para as coisas mais complexas". E ao utilizarem a estética oriental em cena, apresentam motivos relevantes para utilizá-los, pois têm consciência dos significados que estes elementos carregam em seus conjuntos de signos.

No campo da moda, a inspiração nos trajes japoneses ganha uma força mais significativa a partir das décadas de 1910 e 1920, apesar da apreciação dos europeus pelas artes decorativas japonesas e também pelas “coisas do Japão”, incluso os trajes e acessórios, desde a metade do século XIX quando o Japão abre seu mercado ao exterior. Nesta época os corsets são banidos e a silhueta torna-se mais solta e alongada, gerada por trajes cilíndricos e com pouco volume que ignoravam as curvas acentuadas naturais do corpo feminino. Os cabelos, antes sempre longos passam a ser usados curtíssimos. A boca era pintada em tons róseos, vermelhos intensos, ameixa e alaranjados, e passa a ser desenhada menor que o tamanho real da boca, mas a parte inferior do lábio era exagerada e a parte superior era

¹²⁴ Ator, diretor e mímico, Barrault foi diretor artístico do Théâtre des Nations de 1965 a 1967 (festival internacional de teatro e outras criações, mas que apresentou principalmente formas orientais de teatro), e convidado de Jerzy Grotowski na Universidade de Pesquisas do Théâtre des Nations em 1975. Utiliza técnicas de artes marciais e as teorias de Zeami (dramaturgo de teatro Nô japonês) para desenvolver a arte da mímica.

¹²⁵ Foi ator, diretor, dramaturgo e tradutor. As influências do teatro Nô aparecem em seu trabalho com máscaras.

¹²⁶ Ator e diretor francês que realizou estudos sobre o teatro japonês. Foi aluno de Jacques Copeau e professor de Jean Vilar, Antonin Artaud, Jean-Louis Barrault, entre outros.

¹²⁷ Muitas das produções de Brecht receberam uma estética bastante próxima do Oriente, como na apresentação das cores, formas, simplicidade, a busca pela síntese e as técnicas de representação.

¹²⁸ Foi amplamente influenciado pelo teatro oriental, principalmente pelo Kabuki e Nô. Utiliza em seu teatro o *hanamichi* (= caminho das flores), um tipo de passarela que liga o palco do Kabuki atravessando pelo público até a parte de trás da plateia. Em sua teoria sobre a biomecânica, usa como base a técnica do Kabuki de atuação para transformar palavras em gestos estilizados. Em 1928, recebe junto com Eisenstein o ator Ichikawa Sadanji na Rússia.

¹²⁹ Eisenstein é um famoso diretor e teórico de cinema, conhecido principalmente como pioneiro da edição de filmes. Escreve uma tese chamada "O princípio cinematográfico e o Ideograma", onde relaciona a escrita japonesa com a montagem dizendo que: dois elementos/ ideogramas, cada qual com seu próprio significado separadamente, quando combinados há o surgimento de um novo significado e ideias diferentes. O mesmo conceito se aplicaria na montagem de filmes. Para ele o filme é um produto final feito de partes que, se fossem separadas, teriam um sentido completamente diferente.

¹³⁰ Diretor de teatro polonês foi aluno de Stanislavski. Estudou Stanislavski, Meyerhold e os teatros chinês, japonês e indiano. Em 'Em Busca de um Teatro Pobre' (1968), Grotowski considera que, para existir o teatro, nada além do trabalho do ator e sua relação com o público é necessário, portanto enfatiza o treino do corpo, inspirando-se no teatro oriental como referência pela técnica de treinamento. Disponível em: In: CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

arqueada em forma de “coração”. A pintura dos lábios se assemelha à maquiagem usada no Japão pelas gueixas e os personagens femininos do Kabuki, que também têm a boca reduzida com a parte inferior mais cheia na cor vermelha. Esta revolução total no visual da mulher também foi acompanhada de uma nova atitude, pois com a explosão da 1ª Guerra Mundial em 1914, as mulheres passam a sair do ambiente interno para começar a trabalhar, já que os homens vão para o campo de batalha. Os trajes refletem este novo perfil da mulher, que ganha um pouco mais de liberdade e que precisa se movimentar bastante. As saias se encurtam exibindo as pernas, os trajes tornam-se bem mais simples e práticos em relação aos períodos anteriores.

Figura 93 – Casacos criados por Paul Poiret, o primeiro de 1912 e o segundo de 1911

Acervo: The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Como podemos ver nas criações de Paul Poiret¹³¹ (1879–1944), a moda do período era bastante semelhante aos trajes de origem japonesa, entretanto o movimento não estagnou no ocidente. De acordo com Dalby (2001, p.119-121) o Japão re-importa estes modelos híbridos criados no ocidente, e se encantam com os trajes, considerando-os exóticos e requintados.

¹³¹ De nacionalidade francesa, é considerado o primeiro fashion designer moderno, e o responsável por liberar a mulher do corset.

Os fios de influência de leste a oeste e de volta novamente atravessaram o mundo tão rapidamente que criaram um emaranhado cultural. Os trajes ocidentais imitando os kimonos no fim da Era Meiji [séc. XIX] fecham o círculo. (DALBY, 2001, p.121)

Vemos que os trajes de influência japonesa por parte do ocidente não foram usados apenas como meios de imitação simplesmente estética, mas tiveram também um caráter funcional acompanhados de mudanças sociais que modificaram a percepção das mulheres e sua posição na sociedade. Já no Japão, estas trocas de produtos e de cultura fizeram com que os japoneses se tornassem mais conscientes quanto à sua identidade e unidade enquanto nação.

Questionamentos relativos ao uso do traje também circulavam no Japão na época: eles voltariam a usar os trajes tradicionais? Ou estes estavam fadados ao desaparecimento, dando ao uso exclusivo de trajes ocidentais? Ou então os trajes seriam hibridizados, contendo características do oriente e o ocidente? (FUJIN SEKAI *apud* DALBY, 2001, p.121)

CAPÍTULO III

3.1. Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil

É impossível falar sobre o Théâtre du Soleil sem mencionar Ariane Mnouchkine, nascida em 3 de março de 1939 na atual Boulogne-Billancourt, a 5 minutos do centro de Paris na França. Ela é uma das idealizadoras e fundadoras da companhia Théâtre du Soleil, e completamente apaixonada pelo teatro.

Seu contato com as artes começa desde muito cedo, já que acompanhava seu pai nos sets de filmagem. Ele era produtor de cinema, um judeu russo, que havia saído de São Petersburgo em 1917 durante a Revolução Russa, estabelecendo-se na França e casando-se com uma inglesa.

As influências orientais têm marcado fortemente o trabalho de Ariane desde o princípio. Quillet reflete que, muito provavelmente, este interesse surge da sua ligação com os países de origem dos seus pais: “O lugar que a Rússia ocupa para Ariane Mnouchkine é equivalente à importância das profundas ligações que a unem à Inglaterra por sua origem maternal. Como a Rússia, este país representa um limiar rumo ao Oriente e o teatro.” (QUILLET, 1999, p.20, tradução nossa)

Quillet (1999, p.19-21) lembra que:

Os czares dominaram um vasto império que compreendia uma ampla parte da Ásia continental e parava nos portões da China. Em outro tempo, estes territórios eram controlados por Gengis Khan e seus cavaleiros mongóis. [...] Na época vitoriana, o império britânico se estendia por todo o planeta, administrando uma parte importante da Ásia, como a Índia, joia da coroa imperial britânica, país que Ariane Mnouchkine é particularmente apaixonada e na qual ela viaja frequentemente. (QUILLET, 1999, p. 19-20, tradução nossa)

Durante sua infância foi marcada pelas histórias de seu pai e sua tia Galina, que quando crianças, enquanto cruzavam a Sibéria numa viagem de trem durante a Revolução e presenciaram:

Era naquele famoso trem que tinha sido tomado dos bolcheviques pelo Exército Branco e que atravessava a Sibéria. Uma noite, o trem parou. Nevava. A luz das fogueiras dos soldados tchecos no interior dos vagões iluminava toda a paisagem em volta. E eis que aparece um cortejo de trenós deslizando sobre o gelo. Soldados com rostos asiáticos sentados um em frente ao outro, cobertos com imensos mantos dourados. [...] eles estavam mortos! Gelados! Um batalhão inteiro. [...] Só os cavaleiros continuavam trotando. Até a morte. [...] Meu pai estava na janela, vendo tudo. Acho que essa visão ficou gravada nele, e depois em mim, para sempre. A revolução.

A guerra. O Apocalipse. O mistério daqueles rostos asiáticos. Por que asiáticos? (MNOUCHKINE, 2011, p.47)

Muitas das experiências vividas por Ariane, assim como as histórias contadas por seu pai, a influenciam na criação de muitas das peças propostas por ela tanto na ATEP (Associação Teatral dos Estudantes de Paris) quanto no Théâtre du Soleil. Sejam estas relações feitas de maneira consciente, ou inconsciente, esta bagagem pode ter levado Ariane a se preocupar e se envolver sobre questões políticas não só de seu próprio país, mas questões de diversos lugares do mundo, acolher imigrantes ilegais na sede do Théâtre du Soleil e permitir-se permear por diferentes culturas e experiências, mas tendendo mais para o Oriente, visto a fuga de seu pai para outro país, a revolução e sua ancestralidade.

De acordo com Quillet (1999, p.21) Ariane teria admitido que sonhava com a China desde seus cinco anos de idade. Mas é na sua juventude que tem a oportunidade de assistir aos espetáculos no Théâtre des Nations¹³². Em particular, a Ópera de Pequim teria lhe chamado bastante atenção. Segundo Picon-Vallin (2011, pp.14-15) “os espetáculos da Ópera de Pequim foram o desencadeador de suas pesquisas posteriores, sempre retomadas e aprofundadas”.

Em um encontro com alunos de arte dramática e teatro em 2008, Ariane (*idem*, p.21) havia dito que não sabia o que queria fazer na vida.

Seu gosto pelo fazer, junto à área técnica, havia sido despertado pela sua aproximação ao trabalho do pai, mas o cinema não a encantava. Ariane (*idem*, p.22) justifica: “eu sentia que no cinema havia uma presença do dinheiro, uma necessidade de dinheiro que era demais para mim”.

Após o término do *baccalauréat*, ou *bac* (uma qualificação que atesta a conclusão do ensino médio e permite acesso ao ensino superior na França), diz Ariane (*idem*, p.22) que “quiseram os deuses que eu fosse passar um ano na Inglaterra, em Oxford, em um colégio para estrangeiros, para aprender o inglês”. Lá ela participa de um grupo de teatro amador, e assim descobre sua paixão pelo teatro.

¹³² Festival internacional de teatro e outras criações que ocorreu de 1957 a 1968. A intenção era de fazer surgir na Europa uma vontade de abertura para o mundo, após o trauma da Segunda Guerra Mundial. Lá muitos puderam ver formas antigas e rituais de teatro, principalmente as orientais. (PICON-VALLIN, 2011, p.28; LE THÉÂTRE DES NATIONS)

Ao retornar à França, em 1958, cursa psicologia na Universidade de Sorbonne, mas sai em 1962. Em 1959, funda a ATEP (Associação Teatral dos Estudantes de Paris) junto com alguns amigos que posteriormente tornam-se os fundadores do Théâtre du Soleil. Ariane (*idem*, p.25) diz que a ATEP foi fundada numa sala no sótão da Sorbonne. Um zelador teria lhe cedido a chave, pois “o grupo de teatro antigo da Sorbonne me tinha recusado, dizendo: ‘as mulheres vão para a costura’”.

Ariane (2011, p.46) diz que a associação tinha como objetivo "dar aos estudantes uma formação teatral e montar espetáculos". A primeira peça do grupo, montada por Ariane, foi Gengis Khan, de Henri Bauchau, apresentado nas Arenas de Lutécia em 1961. Que de acordo com Quillet (1999, p. 17) era um espetáculo extravagante com influências da Ópera de Pequim:

As bandeiras que simbolizam a chegada das tropas de Gengis Khan, os combates representados pelos confrontos de tochas, as entradas dos personagens sobre a música devem muito ao teatro chinês. (PENCHENAT *apud* QUILLET, 1999, p. 18, tradução nossa)

O grupo tinha o sonho de criar uma companhia teatral profissional, mas precisavam que todos estivessem completamente preparados. Então, eles estabelecem um período de um ano e meio para que todos os componentes organizassem suas vidas a fim de poderem se entregar completamente ao trabalho futuro sem interrupções. Ariane Mnouchkine toma a decisão de fazer uma grande viagem, mas como mochileira. Seu sonho era de conhecer a China, mas o visto não foi liberado.

Em 1963, Ariane havia recebido dinheiro pela participação no roteiro de um filme produzido por seu pai, "O homem do rio". Com esta verba, parte para sua grande viagem ao Oriente, passando pelo Japão, Hong Kong, Bangcoc, Camboja, Calcutá, Nepal, novamente a Índia, Paquistão, Afeganistão, Teerã e Turquia. Foram diversas as tentativas de ir à China, mas nunca conseguiu.

Ariane (MNOUCHKINE, 2011, p.50) diz que até os dias de hoje não foi à China: “eu boicoto a China, por causa da ocupação do Tibete. [...] No entanto, vou a Taiwan. Sempre que posso. Gosto tanto das pessoas de lá!”.

Esta grande viagem havia sido necessária para “se encontrar” e explorar uma parte do Mundo.

Eu não sabia o que me esperava. Via tanto as cidades quanto os vilarejos, tanto os monumentos e os templos quanto os lagos sagrados e as pessoas. E,

às vezes, não via nada. Simplesmente existia. Longe de casa. [...] Eu não viajava só no espaço, mas no tempo. Tinha esse privilégio extraordinário de estar em um momento na Idade Média, outro na Renascença, às vezes até na Antiguidade. Encontrava pessoas que tinham simplicidades grandiosas, universos cheios de poesia no cotidiano e no que eles diziam, na maneira que me acolhiam. Tinha lá uma amplidão, uma beleza dos gestos, uma ritualização da vida cotidiana que me são indispensáveis. (MNOUCHKINE, 2011, pp.51 e 56)

Tudo o que ela vivenciou nestes países influencia na criação de suas obras futuras. Em maio de 1964, de volta a França, ela e amigos que faziam parte da ATEP, fundam o Théâtre du Soleil como uma Sociedade Cooperativa Operária de Produção. Ariane também tem a oportunidade de estudar seis meses com Jacques Lecoq (1921-1999), que a ajuda a compreender o que havia vivenciado no Japão e Índia – o corpo como ferramenta primordial, e não somente a palavra: “o ator só poderia se alimentar de palavras depois de ter educado o corpo. Lecoq ensinava isso no exato momento em que se começava a trabalhar com ele, [...] com ele de repente tudo se esclareceu, com o trabalho da máscara, do gesto.” (MNOUCHKINE, 2011, p. 29)

Com Lecoq, Ariane também descobre a *commedia dell'arte* e com ela a improvisação e o jogo de máscara que de acordo com Lecoq (*apud* QUILLET, 1999, p. 23, tradução nossa) “amplia o jogo do ator e ‘essencializa’ acerca do personagem e da situação. Precisa os gestos do corpo e o tom da voz. Transpõe o texto acima do cotidiano, filtra o essencial e deixar ocorrer a anedota, torna visível.”

O primeiro espetáculo do Théâtre du Soleil foi *Os pequenos burgueses* de Górkí que segundo Mnouchkine era uma peça que condizia com o momento em que os atores viviam, uma vez que todos os envolvidos eram “pequenos burgueses”. Mas é na peça escrita por Arnold Wesker, *A cozinha*, de 1967, que seu trabalho inicia “pra valer”, com treino “sério”, isto é, até o esgotamento” e onde Ariane põe em prática o que aprendeu com Lecoq, resultando num grande sucesso. (MNOUCHKINE, 2011, p.32)

Só a partir daí nasceu minha vontade de fazer teatro de verdade, teatro grande. *A cozinha* forçou todo mundo a buscar uma forma, uma metáfora física. Descamar um linguado que não existe, transparecer o desespero de alguém pela maneira com que ele bate os ovos, isso, sim, é teatro. Eu comecei a amar o teatro apaixonadamente. A arte do teatro, e não só a aventura teatral. (MNOUCHKINE, 2011, p.34)

Viana (2010) menciona que este trabalho intenso é recompensado por diversos prêmios. A partir de então o grupo realizou turnês por alguns países da Europa e obteve um aumento significativo no número de espectadores.

Mnouchkine (2011, p.34), conta que a peça pedia uma ampla gama de nacionalidades, e outro fato é que, na peça, não havia comida de verdade, somente utensílios de cozinha. Tudo era feito com mímica. Mas a interpretação dos atores era tão convincente, que os espectadores acreditavam estar vendo a comida, quando na realidade não havia nada. *A Cozinha* permitiu que os atores se concentrassem na expressão corporal e em como fazer com que as emoções fossem expressas fisicamente.

Como diz Ariane (*apud* PICON-VALLIN, 2011, pp. 28-30) as artes orientais falam com o corpo, é um “teatro de sintomas”. Eles possuem a capacidade de descrever pela expressão do corpo sintomas diferentes para cada tipo de emoção ou sentimento. Por exemplo: “o medo frente a uma aranha não tem os mesmos sintomas que o medo do tigre ou o medo de um assassino [...] é sempre o medo, mas com cores diferentes, sintomas diferentes”. Ela ainda completa que “não é para se dizer palavras, é para viver palavras! [...] A palavra chega, porque não há mais nada a ser feito a não ser dizer alguma coisa”.

Vão se formando assim as bases do trabalho do Soleil: sempre com grande influência oriental, foco na improvisação, o trabalho com máscaras e exteriorização de maneira corporal das emoções.

Desde o princípio, a criação coletiva também é um dos pontos fortes da companhia, e a ideia não se restringe apenas na elaboração da cena, mas está contido em todos os aspectos do grupo - todos recebem o mesmo salário e todos ajudam em tudo; os atores não só atuam como ajudam na limpeza, na cozinha, na elaboração do adereço, cenário, figurino, etc., como também na área técnica ou administrativa, além de recepcionar os espectadores e auxiliar no bar nos dias de espetáculo.

Nada passa despercebido no Théâtre du Soleil, tudo recebe uma forte intervenção de Ariane, tanto na função administrativa quanto criativa. Viana (2010, p.217) não vê isto de forma negativa, pois diz que: “As características de liderança de Ariane, neste caso, foram determinantes para a continuidade artística, o desenvolvimento da trupe e a maturidade artística daqueles que participam do Soleil”. Ela é a única da formação original a persistir.

Segundo a fundadora, o que mantém o Théâtre du Soleil vivo é, basicamente, a vontade de “tocar” e emocionar a si própria e as outras pessoas através de histórias escritas “no presente, em contato direto com realidades políticas e sociais.” (PICON-VALLIN, 2011, p.9)

Para Ariane (apud PICON-VALLIN, 2011, p.33) o ato teatral é uma forma de “reagir contra esse sentimento de impotência”, muitas vezes causado pelas injustiças e revoltas que ocorrem no mundo. “tenho também a convicção que já que eu alego que se pode agir sobre o mundo, o grupo, a trupe, é um instrumento extraordinário de ação.” (idem, p.69)

Ela afirma que: "Parece evidente que uma trupe como o Théâtre du Soleil começa por um sonho e continua pela permanência do sonho". (FÉRAL, 2010, p.16)

Em uma entrevista ela diz que o "Théâtre du Soleil é o sonho de viver, trabalhar, ser feliz e buscar a beleza e a bondade. É tentar viver por propósitos mais elevados, não por riqueza. É bem simples na realidade.”¹³³ (ROCKWELL, 1992, tradução nossa)

O Théâtre du Soleil está instalado desde 1971, no Bosque de Vincennes, na Cartoucherie de Paris, uma antiga fábrica de cartuchos para munição do exército francês. O que antes era um espaço que desenvolvia objetos de destruição, hoje desenvolve novas histórias que contribuem com a sociedade, transmitindo ideias e mensagens de vida, renovação e muita emoção.

3.1.1. O processo de criação no Théâtre du Soleil

Durante duas semanas e meia de estadia em Paris, antes da estreia do espetáculo Macbeth no dia 30 de abril de 2014, foi possível acompanhar um pouco do dia a dia daqueles que trabalham no Théâtre du Soleil, além de participar e auxiliar nas atividades de costura e na preparação de materiais usados na confecção de adereços de cena.

Esta experiência propiciou uma grande riqueza na compreensão de como é o processo criativo do grupo e como se dá a criação e construção dos trajes de cena que posteriormente puderam ser averiguados e medidos.

O dia começa no café da manhã e todos os dias por volta das 8:30 hs - 9 hs. Ariane Mnouchkine monta uma roda com os atores para discutir sobre a montagem: tanto as coisas que deram certo e as que deram errado e como resolvê-las. Ela também conversa com os

¹³³ Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1992/09/27/theater/theater-behind-the-masks-of-a-moralist.html>>, acesso: 20 fev. 2015.

responsáveis de cada setor: costura, pintura, construção (trabalho com madeira, metais e outros materiais), adereços, etc..

Os atores, estagiários, assistentes, aprendizes, estudantes e todos aqueles que se unem ao Soleil contribuem ativamente na produção: participando da construção dos adereços de cena, dos adereços do ator, auxiliando na costura, ou na pintura, ajustando a iluminação, as máquinas de fazer fumaça etc. Sempre há muito trabalho a ser feito, e por isso sempre há movimentação de pessoas de um setor a outro para onde mais se precisa de ajuda. Todos trabalham arduamente e muitas vezes ficam até tarde da noite.

Figura 94 – Da esq. para a dir.: Ator Maurice Durozier construindo adereços de cena; ator elaborando o traje de cena de uma das três bruxas do espetáculo *Macbeth*; a atriz Camila Moraes costurando fios de cabelo em uma peruca e a estagiária Elena elaborando um boneco.

Fonte: Elaborado pela autora, 2014.

Como podemos observar na Figura 94, torna-se evidente a participação de atores e também de estagiários e ajudantes na elaboração de todo o espetáculo.

De fato existe uma razão para a escolha de certa paleta de cores, materiais usados, os formatos que cada traje ou objeto têm, ou mesmo do uso de certa influência para a criação, mas mesmo após a estreia sempre existem ajustes a serem feitos. A preocupação é se a composição “ficou boa” e se cada elemento é realmente essencial para a cena.

Quanto às decisões sobre o que modificar ou manter, Ariane (*apud* PICON-VALLIN, 2011, pp.12-13) diz:

Não deve haver uma última palavra: deve haver uma evidência tal que isso não é necessário. [...] é preciso às vezes uma última palavra, e nesse caso é melhor que ela caiba ao encenador. Se não, ocorrem perdas de tempo incommensuráveis e fatores pessoais. Mas se tudo ocorre na criação – não em uma relação de forças, não no narcisismo de cada um, mas sim na criação – não há última palavra. (MNOUCHKINE *apud* PICON-VALLIN, pp.12-13)

Para criação de um novo espetáculo é Ariane Mnouchkine quem propõe as histórias e ideias gerais do que gostaria de ver encenadas, mas a decisão de embarcar nela deve ser feita por todos. Ela diz que “é preciso propor algo em que cada um sinta que há um pouco de si”, mas raramente suas propostas não são aceitas. (MNOUCHKINE *apud* PICON-VALLIN, 2011, p.35).

Após a aceitação da proposta os atores têm a liberdade de investigar e desenvolver suas próprias ideias. É feita uma seleção de livros, fotos e vídeos, obras de ficção e depoimentos que ficam à disposição do ator durante todo o período de criação do espetáculo. Essas referências servem principalmente para alimentar a imaginação dos atores e inspirá-los na criação de seus personagens. Viagens ao exterior também podem ocorrer, pois as experiências e o contato com outras culturas, pessoas e lugares auxiliam o ator a encontrar este personagem. A orientação estética, porém é dada no início por Ariane. (DUSIGNE, 2003, p.13)

Os trajes, a caracterização e a música também estão presentes desde o início do trabalho. Não há a elaboração de croquis para posterior confecção do traje de cena, são os atores que compõem seus próprios personagens. As figurinistas, então, são aquelas que discutem previamente sobre os trajes de cena com Ariane, veem os ensaios, e recebem as propostas dos atores auxiliando-os a elaborar estas ideias.

Durante o processo, diversos protótipos são feitos e testados nos ensaios até a confecção do traje oficial para o espetáculo. Os atores também têm à sua disposição, tecidos e trajes de produções anteriores para criar sua imagem. Dá-se preferência ao uso de tecidos naturais, e tecidos já usados, pois têm história e, portanto, facilita o processo dos atores a encontrarem este seu personagem. O figurino é trabalhado em sua totalidade, desde a roupa íntima aos menores detalhes.

Figura 95 – À esq.: Sala de espetáculo repleta de trajes usados nos ensaios; à dir.: e mesa de referências para o espetáculo Macbeth.

Fonte: Elaborado pela autora, 2014.

A música é feita por Jean-Jacques Lemêtre que elabora a música de acordo com o ritmo do corpo do ator, mas sempre se preocupando com “o timbre que corresponde ao personagem e à voz dos atores”. (DUSIGNE, 2003, p.53)

De acordo com Dusigne (2003, p.13):

Os cursos de dança, de música ou de canto, a prática de artes marciais, e mesmo a iniciação culinária puderam igualmente ajudar o ator a se impregnar de culturas diferentes, em particular orientais. Deve-se estar preparado para adotar outros modos de comportamento, outros estados de espírito. (DUSIGNE, 2003, p.13)

Como visto cada atividade ajuda o ator a “mergulhar” na história que vão contar. Esta mesma ideia é feita com os espectadores a cada espetáculo:

Se a maneira de receber o público difere segundo os espetáculos, tudo é feito para facilitar seu acesso ao universo da representação. Há um verdadeiro convite a viagem. O espírito crítico do espectador não é apenas solicitado: seus sentidos são postos à prova. Não só para aguçar sua curiosidade, mas também, seguindo um caminho análogo àquela do ator, despertar em si o espírito da infância, as leituras colocadas à disposição os oferecem acesso a um vasto campo imaginário que a trupe cultiva ao longo dos ensaios. Cada um pode assim acompanhar a última fase de preparação dos atores ao mergulhar sob um mesmo céu de visões. (DUSIGNE, 2003, p. 6)

De fato, a cada novo espetáculo o hall de entrada do teatro é decorado de acordo com o tema do espetáculo – as paredes são pintadas, as luminárias trocadas. Num canto fica o “bar”, que dispõe de comidas e bebidas com aromas e sabores inspirados no universo do espetáculo, e do outro, sempre são dispostos livros e imagens que os atores utilizaram para a criação do espetáculo, como também materiais das produções anteriores do Théâtre du Soleil.

Figura 96 - Painel de fundo do hall de entrada da peça Macbeth em processo de elaboração.

Fonte: Elaborado pela autora, 2014.

O trabalho é todo feito na prática, não há "trabalho de mesa". Os espetáculos são formados a partir das improvisações que os atores fazem desde o primeiro dia de ensaio. Como não existem papéis fixos, os atores têm a oportunidade de arriscar fazer todos os personagens que desejarem. A definição dos papéis se dá quando a personagem “nasce” dentro do ator. O papel de Ariane é de auxiliar o ator para que isso ocorra. (MNOUCHKINE, 2011, p.69)

O que ela faz é: "Procurar uma personagem com o ator, é, antes de mais nada, torcer para que exista a personagem dentro do ator, ou para que ao menos exista espaço para essa personagem. E, em seguida, deixá-lo surgir. Limpar para que ele surja." (MNOUCHKINE, 2011, pp.19-20)

O seu trabalho é praticamente o de lapidar, de revelar o que está adormecido dentro de cada um que tenha potencial.

Durante a época das peças de Shakespeare, Mnouchkine (2011, p.21) dizia: "Nós estamos ressuscitando homens e mulheres que estão deitados sob camadas e mais camadas de pedra, em condados ingleses que nós nunca visitamos, e nós devemos invocá-los. Por intermédio de Shakespeare, eles estão vivos!".

Nos subcapítulos seguintes veremos como foram compostos os espetáculos Ricardo II e Henrique IV do Ciclo de Shakespeare, e Tambores sobre o Dique.

3.1.2. Ciclo de Shakespeare: "Les Shakespeare" (1981-1984)

O ciclo de Shakespeare, na realidade, é composto por seis peças: quatro tragédias históricas (Ricardo II, Henrique IV [parte I e II] e Henrique V) e duas comédias (Noite de Reis e Trabalhos de amor perdidos)¹³⁴.

De acordo com Mnouchkine (*apud* Williams, 1999), as duas peças históricas e as duas peças cômicas foram escolhidas por abordar os dois mundos: do amor e desejo com as comédias; e a história e o poder com as peças históricas. As peças de Ricardo II e Henrique

¹³⁴ Disponível em: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-shakespeare-1981-84/texte-programme-de-richard-ii>>. Acesso: 5 jan 2015.

IV foram escolhidas, ao invés de Hamlet e Rei Lear, devido sua relação com a história, que sempre foi um dos interesses constantes do Théâtre du Soleil.

De acordo com Dusigne (2003), de fato, foram apresentadas as peças: Ricardo II, que estreou em 10 de dezembro de 1981 na Cartoucherie; Noite de Reis, em 10 de Julho de 1982 no Festival de d'Avignon, alternando com apresentações de Ricardo II na Cartoucherie; e em 18 de janeiro de 1984, Henrique IV - parte um.

A trupe também realizou tours de 1982 a 1984 no Festival d'Avignon, Festival de Cinema de Munique, Los Angeles (Olympic Arts Festival) e Berlim (Berliner Festspiele). De acordo com os dados do Soleil, eles tiveram duzentos e cinquenta e três mil espectadores. (DUSIGNE, 2003, pp.58-59)

A tradução, adaptação e encenação dos textos ficaram a cargo de Ariane Mnouchkine; a cenografia, por Guy-Claude François; máscaras de Erhard Stiefel. Os figurinos são assinados por Jean-Claude Barriera e Nathalie Thomas, apesar de ambos reconhecerem a participação dos atores na elaboração dos trajes; a música é de Jean-Jacques Lemêtre. (DUSIGNE, 2003)

Figura 97 - Ariane Mnouchkine, Príncipe Hal (George Bigot) e o Rei Henrique IV (John Arnold) em ensaio da peça Henrique VI – Parte I.

Fonte: (DUSIGNE, 2003, p.20)

Mnouchkine (2011) conta que a escolha do texto surge, pois estava insatisfeita com seu trabalho de dramaturgia em Mefisto de 1979-1980. De acordo com Quillet (1999, pp.34-35) em Mefisto:

Ariane Mnouchkine se culpava de ter feito um teatro burguês. [...] Eles levantavam a questão da eficácia do teatro político e os limites da sátira. [...] Ariane Mnouchkine tem a sensação, por um lado, que a sátira e o cômico limitam a profundidade da expressão política, por outro lado, que a seriedade do realismo de Mefisto pode derrubar o trabalho em um teatro institucionalizante, e consequentemente, perdendo sua força de expressão. Ela vai então se reconectar com Gengis Khan e os teatros orientais recomeçando pelo vazio esplêndido do espaço teatral que rege a criação de Shakespeare [o ciclo]. (QUILLET, 1999, pp.34-35, tradução nossa)

O oriente sempre foi estudado pelo Théâtre du Soleil, mas são as peças do ciclo de Shakespeare as primeiras a receberem a influência oriental explicitamente. O universo oriental, principalmente japonês, os possibilitaria trabalhar com maior liberdade de imaginação e expressão.

Para Ariane (MNOUCHKINE, 2011, p.147) estas peças do ciclo de Shakespeare representavam a partida para uma pesquisa radical: “era preciso, consequentemente, elevar o padrão, nos superar, traduzindo e encenando Shakespeare. (...) Acho que quis montar Ricardo II pela cena da abdicação. Depois, fiquei encantada com todo o resto”.

Mnouchkine comenta que em cada um dos espetáculos, há um pouco de cada um, tipo de identificação com a peça. Com relação à cena da abdicação do Rei Ricardo II ela esclarece que: “Chega para todo mundo um momento doloroso em que deixamos de ser reis de alguém. Quando se escolhe uma peça, ou melhor, se é escolhido por ela, sempre há um lugar secreto onde contamos um pedaço de nossa história.” (idem)

Em Williams (1999, p.89), o grupo conta que o ciclo de Shakespeare permitiu que eles entrassem no “atelier de um mestre”, na esperança de aprender como interpretar o mundo dentro do teatro com sentido épico. Ariane acreditava também que Shakespeare propunha um modelo dramatúrgico para representar a história, e isto serviria como uma preparação para o que seria dito nos próximos espetáculos da companhia. Ela dizia que Shakespeare é o “especialista que conhece os instrumentos mais justos e adequados às histórias de paixão e dos destinos dos homens”.¹³⁵

¹³⁵ Disponível em: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-shakespeare-1981-84/texte-programme-de-richard-ii>>. Acesso: 5 jan. 2015.

Para Mnouchkine (2011, p.146), Shakespeare invoca tudo, cada um dos seus personagens é uma pessoa inteira, uma alma complexa, completa: "Ainda estou convencida de que podemos agir sobre o público, sobre o mundo, acordar as consciências com Shakespeare!".

A ideia de montar Shakespeare com inspiração oriental, porém, não surge nos primeiros ensaios. Quillet diz que:

As primeiras imagens oferecidas pelos atores durante os primeiros ensaios eram do tom de filmes e séries televisivas medievo-históricas tais como *Thierry-la-fonde* e outros *Ivanhoé*. A imagem estereotipada destes cavaleiros não chegou a convencer Ariane Mnouchkine que, à projeção do filme de Akira Kurosawa, *Kagemusha*, percebeu o Japão como fonte evidente de inspiração. (QUILLET, 1999, pp.82-83, tradução nossa)

Figura 98 – (a) *Thierry-la-fronde*, (b) *Ivanhoé* e (c) *Kagemusha*

Fonte: (a) disponível em: <<http://image.toutlecine.com/photos/t/h/i/thierry-la-fronde-tv-01-g.jpg>>, (b) <<https://cybelchan.files.wordpress.com/2011/03/14.jpg>> e (c) <<http://moviecitynews.com/wp-content/uploads/2013/08/akirasan.jpg>>. Acesso : 5 jan. 2015

Ariane Mnouchkine (*apud* QUILLET, 1999, p.83, tradução nossa) diz que “o cinema japonês, por exemplo, tem mantido os testemunhos dos tempos de cavalaria muito mais que aqueles de nossos países ocidentais”. Como podemos ver na figura acima, em *Kagemusha*, o “ar” de dignidade, honra e força está em maior evidência. Este senso de hierarquia e respeito ao soberano estão presentes até os dias atuais entre os japoneses, que ainda vivem numa monarquia parlamentarista, com o Imperador como chefe de estado, assemelhando-se ao sistema do governo inglês, que é liderado pela Rainha.

A “Idade Média” japonesa, que ainda tem reflexos bastante presentes na cultura atual do Japão, ao olhar de Ariane, estava mais próxima do universo ritual e cavaleiresco que ela desejava para as peças do ciclo de Shakespeare.

Segundo Mnouchkine (*apud* Kiernander, 1993), uma justificativa que a encenadora dá pela utilização de referências asiáticas se deve ao fato de acreditar que o teatro Elisabetano não possui 'forma', somente uma arquitetura, pois não considera como forma a 'forma

naturalista'. E dizia que as apresentações realistas com barris de cerveja, presunto defumado e valentões destruiriam a poesia da peça.

Pode parecer horrível de se dizer, mas eu acredito que Shakespeare nunca encontrou uma grande forma teatral; ele criou um material básico extraordinário para performance, mas infelizmente no seu tempo parece que não havia uma forma teatral merecedora dele. (KIERNANDER *apud* VIANA, 2010, p.234)

Quillet (1999, p.48, tradução nossa) informa que: “Ariane Mnouchkine disse de boa vontade que o exemplo do teatro oriental, notadamente japonês, foi imposto a ela graças às suas histórias povoadas de grandes guerreiros, príncipes e reis”.

A percepção destas semelhanças praticamente surge nas viagens que Ariane fez durante 1963-1964, mais especificamente ao Japão:

Eu vagava muito pelos teatros, mas não entendia muito do que via. Até que um dia eu entrei numa sala de kabuki. Não era Shakespeare, mas eu via Shakespeare! Bem mais tarde, dezoito anos mais tarde, propus essa forma para o *Ricardo II*. Esse formalismo japonês, no começo, nos enrijecia um pouco, nos impedia de nos movimentar. Com *Henrique IV*, ao contrário, o Kabuki foi a ferramenta perfeita. Nós o utilizamos com mais liberdade. Acho que o espetáculo ficou melhor. (MNOUCHKINE, 2011, p.52)

O orientalismo japonês funciona como uma ferramenta para que os atores não sejam realistas, auxiliando-os a revelar a formalidade e o ritual presentes nos textos de Shakespeare. Ariane se aproveitou das sabedorias orientais para desenvolver a atuação do ator, não de maneira literal como um molde, mas transformando os elementos para criar sua própria ideia de ritual e os próprios “códigos”, desenvolvendo assim sua própria individualidade:

Deve-se olhar e ver. O diretor é aquele que propõe uma ferramenta, pois não se deve deixar os atores se afundarem no psicológico. Mas a partir do momento em que essa ferramenta se revela eficaz para achar a metáfora geral e as metáforas particulares do espetáculo. (MNOUCHKINE, 2011, p.18)

Para ela, "o realismo, o jogo psicológico não é arte"¹³⁶, pois ele limita o ator à mera imitação e não é essencial. Ele esconde o sintoma do sentimento - o caráter, emoções e questões sociais e psicológicas dos personagens devem sugeridos pelas situações e expressos através do corpo do ator, como visto anteriormente, a palavra chega por último, quando não há mais nada a ser feito:

Eu repito que, a meu ver, um diretor deve antes dar a ferramenta aos atores para evitar que sejam realistas. Um ator é um mergulhador que desce ao fundo da alma, colhe as paixões, sobe com elas, arranha, escova, talha, para fazer delas sintomas físicos. Ele metaforiza um sentimento. Só então as imagens provocam a emoção.

Mas é preciso reconhecer que se o Ocidente viu nascerem os grandes textos de teatro, a arte do ator foi durante muito tempo bem mais elaborada no Oriente. Lá, tudo é mostrável, tudo é orgânico. Cada emoção, cada sensação encontra sua tradução em sintomas singulares. Os atores orientais fazem a autópsia do ser vivo como ninguém. Por exemplo: estou com raiva, minhas veias incham de ódio, eu tremo, bato os pés, fico vermelha, verde, mas não da mesma maneira se me irritar com uma criança ou com um traidor desmascarado.

Por que se privar desses admiráveis saberes, por que não usá-los, fazê-los nossos, desenvolvê-los? (MNOUCHKINE, 2011, p.167)

Mnouchkine (*apud* Williams, 1999, p.96, tradução nossa): "Não é apenas uma questão de sentir, é uma questão de mostrar [...] Ninguém vê a pura paixão a menos que o ator transforme isso em performance, isto é, em um sinal, em um gesto."

Nas peças do Ciclo de Shakespeare, o aspecto oriental foi totalmente criado a partir da imaginação dos atores, pois a maior parte dos atores nunca havia estado no Japão. Eles se inspiraram nas formas dos japoneses, em particular o Kabuki, mas não há nada genuinamente do teatro Nôgaku, Kabuki ou Bunraku.

O cenário de o Ciclo de Shakespeare foi criado por Guy-Claude François¹³⁷ e Ariane Mnouchkine. O processo surge com um pedido de Mnouchkine, depois Guy-Claude propôs outras ideias e juntos simplificaram o espaço.

¹³⁶ Disponível em: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre/l-orient-au-theatre-du-soleil-le>>. Acesso: 9 jan. 2015.

¹³⁷ Cenógrafo do Théâtre du Soleil, se uniu ao grupo em 1968.

De acordo com Kiernander (1993) o mesmo cenário foi utilizado para as três peças do ciclo. Partiu-se da ideia de reconstrução do Globe Theater, mas o resultado final ficou muito próximo do aspecto japonês.

O cenário era composto por um enorme tapete de fibras de coco com tiras pretas, que lembra o tatami japonês. No fundo ficavam pendurados painéis de seda, tingidos na própria Cartoucherie em grandes tanques com corantes naturais, até que se atingisse a cor desejada, para depois serem cobertas por folhas ouro.

O único elemento que diferia entre as peças eram os painéis que possuíam desenhos abstratos, mas algumas vezes sugeriam sóis e luas:

Estas imensas cortinas de seda eram o único elemento cênico variável das três peças do ciclo que pontuavam a dramaturgia. Elas faziam o cenário emocional. O tecido vermelho e plenamente dourado da primeira cena de Ricardo II nos conduz ao centro do poder absoluto do rei em um mundo violento. Após o assassinato de Ricardo (Georges Bigot) por Exton (John Arnold), uma tela negra fecha a cena. Entre estas duas cenas, os espectadores assistiram lentamente a um pôr do sol, cada tela apresentando um sol se pondo cada vez mais. (QUILLET, 1999, p.84)

Nas laterais do palco havia passarelas por onde eram feitas as entradas e saídas. Nas extremidades das passarelas havia cabines de cortinas de tecido listrado, lembrando a construção do *hanamichi* do Kabuki ou o *hashigakari* do Nôgaku. Algumas outras entradas podiam ser feitas pelo fundo do palco, passando por debaixo do pano de fundo que era içado por varas pelos ajudantes de cena trajados de preto, como os *kôken* ou *kurogo* do teatro Kabuki.

Em geral o espaço era aberto, amplo, plano e retangular. A ideia era que este "vazio" fosse preenchido com a imaginação do público. Em uma cena ou outra havia um móvel e o uso de alguns poucos adereços, como por exemplo, a mesa baixa posta no centro do cenário que servia como uma espécie de trono para o Rei Ricardo. Ou seja, havia apenas o essencial.

Ariane (MNOUCHKINE, 2011, p.194) diz: “Isto é o famoso vazio matricial do qual eu falo o tempo todo”. Ou seja, tudo o que não contribui com a cena é eliminado, entretanto, não há austeridade na configuração deste espaço vazio. Muito pelo contrário, ele é ostentoso e transmite certa dignidade.

De acordo com Kiernander (1993), foram feitas onze grandes telas de seda que caíam durante a representação: quando eram leves, caíam delicadamente como nas cenas de A Noite de Reis; quando pesadas, caíam fortemente para enfatizar a atmosfera dramática em Ricardo II. Às vezes, os painéis eram puxados pelos próprios atores durante o curso da performance.

Na mudança dos painéis, tanto a cor como os padrões desenhados, além da maneira que eles caem, ajudam a sugerir o tom emocional da peça.

Figura 99 - Ricardo II de 1982, Palácio dos Papas, Avignon.

Fonte: Disponível em: <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/e/1/9/a/PAR35743.jpg>>. Acesso: 15 fev. 2015.

Observando a Figura 99, percebe-se o requinte do cenário, mas ao mesmo tempo pode-se pressentir a violência. O pano de fundo lembra uma lâmina manchada de sangue. Nestas imagens, Ricardo faz sua entrada, seguido pelos membros da corte em uma grande corrida. Eles saíam por detrás das cortinas listradas na extremidade da passarela lateral de forma bastante enérgica e intensa, em um movimento semicircular e realizando um grande salto ao ar no final, para só então se posicionar sobre a mesa que é seu trono. A música possuía um papel bastante importante neste momento, pois ela chamava atenção dos espectadores para esta ação. Quillet (1999, p.85) menciona “a música destacando o bater dos anéis que sustentam a cortina listrada à maneira japonesa”.

Williams (1999), conclui que Ariane é clara quando esclarece que já na primeira entrada de Ricardo, ela desejava que o turbilhão do conflito fosse percebido. A cena lembra as entradas dos atores de Kabuki, que costumam fazer estas entradas espetaculares, muitas vezes acrobáticas e em ritmo acelerado, para despertar as emoções dos espectadores.

Os trajes de cena usados no ciclo de Shakespeare são todos inspirados na mistura de trajes elisabetanos e orientais. Nas peças Ricardo II e Henrique IV – parte I, as influências japonesas são mais fortes. Em Noite de Reis, foram mais utilizadas influências indianas.

É este choque de culturas que nos leva a um universo paralelo, outra terra que não fica nem no Japão e nem na Inglaterra da época de Shakespeare, como veremos a seguir. Por este

motivo, não há a construção exata das formas orientais (Nô, Kyogen, Kabuki), pois o intuito era de simplesmente se quebrar qualquer indicação realista e gerar o distanciamento. Como mencionado anteriormente, outras influências utilizadas na criação do espetáculo foram: do teatro balinês, o Topeng, e da Índia, o Kathakali, e as danças do Bharata-Natyam.

Todas estas influências não foram utilizadas somente na forma, como as técnicas também foram estudadas e auxiliariam o ator do Théâtre du Soleil a incorporar todos os elementos à sua volta para a elaboração do jogo “onde o corpo e a voz, a música e o texto se reúnem em uma expressão única.” (QUILLET, 1999, p.58, tradução nossa)

3.1.2.1. Ricardo II

A primeira peça do ciclo de Shakespeare conta a história do Rei Ricardo II¹³⁸ (1367-1400), Rei da Inglaterra de 1377 a 1399.

Figura 100 - No centro, Georges Bigot (Ricardo II). Ato II, cena 1. Morte de João de Gaunt e Ricardo II enfrenta o tio duque de York.

Fonte: Disponível em: <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/9/1/9/5/PAR11659.jpg>>. Acesso : 20 fev. 2015.

¹³⁸ Último da linhagem Plantageneta. Nascido em 6 de Janeiro de 1367 em Bordeaux, França. Em 1377, com o falecimento do seu pai em 1376 e do avô no ano seguinte, Ricardo se torna rei aos 10 anos de idade. A época em que Ricardo vive, é marcada por guerras civis, conflitos e pestes. Fazendo com que ele lute constantemente para reestabelecer seu prestígio e autoridade. Porém seu governo era fraco e sustentado por homens bajuladores. Teve o cargo usurpado pelo primo Henrique Bolingbroke, que se torna o Rei Henrique IV. É preso, e forçado a abdicar a coroa. Falece em fevereiro de 1400 de inanição ou assassinado a mando de Henrique IV. (BREMNER, 2011)

A peça se inicia com o Rei Ricardo II presenciando uma discussão entre Henrique Bolingbroke, seu primo, e Thomas Mowbray sobre uma suposta conspiração ao rei. Henrique é filho de João de Gaunt, seu tio e braço direito, um homem muito influente, experiente, rico, ambicioso, porém leal. Embora Ricardo fosse Rei, e creia em uma descendência divina, é João quem realmente governa o reino.

O embate entre os dois homens só pode ser resolvido em uma batalha, a fim de recuperarem sua honra e provar lealdade ao Rei com a vida. Ricardo impede o combate e decide exilar ambos: Bolingbroke, por alguns anos e Mowbray, para sempre.

Ricardo logo parte para a Irlanda para reprimir uma revolta. Antes de partir, ao descobrir que João de Gaunt está doente e debilitado, sugere que o deixem morrer. Ricardo então toma para si a herança de Bolingbroke, que fica exilado e sem seus bens de direito.

O Rei Ricardo comete também outros erros que causavam uma enorme insatisfação popular: ele seguia os conselhos de bajuladores e recompensava apenas seus favoritos que sobrecarregavam a população com altos impostos, causando uma grande revolta camponesa.

No período em que Ricardo está fora, Bolingbroke retorna à Inglaterra com um exército para reconquistar sua herança. Sua popularidade sempre foi grande, mas após sofrer injustiças por parte do Rei passa a receber mais suporte, principalmente da nobreza, liderada pelo Conde de Northumberland.

Quando o Rei retorna da Irlanda, seus seguidores ou estão todos mortos ou presos, enquanto suas tropas reforço estão dispersas, o duque de York, seu tio, que estava governando o reino se une aos rebeldes e todo país é levantado contra Ricardo, que acreditava ser alguém intocável e protegido pelos céus.

Ao perceber que o caos já havia se instalado, Ricardo perde as esperanças e se rende à Bolingbroke, seguindo-o até Londres. Ricardo vai aos poucos vendo-se despedido de seu poder sagrado, completamente frágil, mortal e totalmente sujeito à traição. Ele é deposto, obrigado a adotar Bolingbroke como seu herdeiro e abdicar à coroa em seu favor. Separado de sua esposa, que é devolvida à França, Ricardo é conduzido à prisão e assassinado por Exton, que é seguidor fiel de Henrique Bolingbroke.

Henrique Bolingbroke torna-se o Rei Henrique IV. Já quando ele recebe a notícia da morte de Ricardo, demonstra certo repúdio cínico ao assassino e promete viajar para Jerusalém para se purificar dos pecados cometidos.

3.1.2.1.1. Os trajes de cena de Ricardo II

Figura 101 - Rei Ricardo II e a Rainha

Fonte: Disponível em: <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/9/5/3/1/PAR54248.jpg>>. Acesso: 20 fev. 2015.

Como dito anteriormente, os trajes do espetáculo Ricardo II misturavam trajes com influência elisabetana na parte superior do corpo e trajes de influência oriental, mais focado na parte inferior do corpo.

Figura 102 - Ricardo II e sua corte (da esq. a dir.: Green, Bagot, Bushy e o Duque de York), ao fim da cena do julgamento. Ato I.

Fonte: Disponível em: <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/7/4/3/0/PAR11660.jpg>>. Acesso: 20 fev. 2015.

Kiernander (*apud* Viana. 2010) revela que as primeiras ideias do figurino foram desenvolvidas a partir de pesquisas em design japonês. Os atores, desde os primeiros ensaios, já treinavam com protótipos de figurinos para trabalhar as cenas. Após a definição da silhueta geral dos figurinos, foram construídos trajes em tecidos mais requintados e brilhantes: alguns

brocados, descobertos em Lyon, haviam sido manufaturados para vestes eclesiásticas e continham fios de ouro.

O figurino em geral era composto por uma saia de várias camadas sobrepostas, dando maior volume e um tamanho mais impositivo. Na parte superior usavam o gibão¹³⁹ e o rufo; sempre tinham uma capa ou um tipo de kimono usado sobre apenas um dos ombros, criando uma figura assimétrica inspirada pela desconstrução de imagens renascentistas que retratavam pessoas vestindo capas drapeadas sobre um ombro.

Outros membros da nobreza usavam uma faixa amarrada na cintura, que lembra o *obi* japonês. Nos braços levavam uma espécie de luva sem dedos e na cabeça um pedaço de tecido era colocado no topo da cabeça, como um coque. Faixas decoradas eram amarradas em torno do rosto e da cabeça para assegurar o “penteado”, que remete aos cabelos dos samurais. A faixa da cabeça, que lembra o *hachimaki*¹⁴⁰, ajudava a emoldurar o rosto dos atores, era bastante comprida e caía na parte de trás da cabeça.

Ao final, o resultado ficou semelhante aos trajes do Kabuki. O figurino foi feito para ser visto em movimento e para conseguir tal efeito os atores faziam grandes entradas e saídas laterais, sempre correndo e com grandes saltos. Isso revelava melhor as diversas camadas multicoloridas de sobreposições das saias, além de deixar um rastro atrás, tudo enfatizado por luzes de ribalta¹⁴¹. (Kiernander, p.234)

Os trajes do Rei Ricardo II, por sua vez, opostamente aos trajes dos membros da corte, são de cor clara e seu rufo é mais solto e maleável. Ricardo carrega também um tipo de espada curvada que remete ao cetro.

Williams (1999) revela que para Ariane o jovem Rei Ricardo II envolto em tecidos drapeados brancos, lembra um “pequeno pássaro”.

De fato, Ricardo é um rei muito frágil e ingênuo, e seu traje revela isso. Ele é claríssimo em relação a toda uma corte vestida em tons escuros, e bem menos estruturada.

¹³⁹ Jaqueta masculina ajustada ao corpo, usada desde o século XIV ao século XVII.

¹⁴⁰ O *hachimaki* (=faixa enrolada em torno da cabeça) tornou-se conhecida no mundo após a Segunda Guerra Mundial, os *kamikaze* (pilotos suicidas) utilizavam a faixa com o desenho da bandeira japonesa. Seu uso simbolizava decisão, esforço, espírito guerreiro, coragem e proteção. Atualmente, é usado por estudantes e atletas, para auxiliar a concentração e dar confiança; e em festivais culturais ou competições esportivas. Disponível em:

<<http://web.archive.org/web/20060517233953/http://www.acbj.com.br/alianca/palavras.php?Palavra=83>>. Acesso: 7 abr. 2014.

¹⁴¹ “Iluminação colocada cerca de setenta centímetros acima do normal”. (VIANA, 2010, p.284)

Isso, além de destacar sua figura, revela que ele acabaria por ser uma presa fácil nas mãos de uma corte interesseira.

Figura 103 - Rainha, Rei Ricardo e Duque de Norfolk

Fonte: (DUSIGNE, 2003, p. 19)

A Rainha, esposa de Ricardo, usa um rufo mais estruturado que o de Ricardo, um vestido longo, sem mangas, de seda shantung de cor clara e uma capa vermelha com mangas de abertura ampla, com pequenas pregas “cartucho”, ou “*cartridge pleats*”¹⁴² na altura dos ombros. Na cabeça usa um *roundlet*¹⁴³, também conhecido como *escoffion*. De acordo com Kiernander (1993, p.115) a rainha escondia o rosto com um ramo que simbolizava um jardim na cena onde escutava a conversa dos jardineiros.

¹⁴² Tipo de prega muito popular em trajes principalmente dos séculos XV e XVI, bastante empregada em mangas, golas, rufos e saias, pois conferia volume e estrutura ao traje. O efeito é conseguido ao usar uma enorme quantidade de tecido em um pequeno cós, cava ou faixa, sem deixar que a costura ficasse espessa.

¹⁴³ Adereço de cabeça usado na Europa entre os séculos XIV a XVI.

Figura 104 – Exemplo de *Roundlet*

Fonte: Disponível em: <<http://www.talltoad.net/roundlets/Lg/VRP-RWGB.jpg>>, acesso: 20 fev. 2015.

Segundo Williams (1999) as máscaras criadas por Erhard Stiefel em *Ricardo II* eram usadas apenas pelos personagens mais velhos, enquanto os personagens jovens usavam uma maquiagem estilizada de base branca como as do Kabuki. Elas são articuladas, feitas em madeira e foram inspiradas nas máscaras de Nô.

Figura 105 – (a) Máscara de Nô, (b) máscara da peça *Ricardo II* e (c) Ariane e ator com máscara em ensaio de *Ricardo II*

Fonte: (a) disponível em: <<http://noh-kyogen.org/cms/images/noh-mask.jpg>>, (b) <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/9/4/1/f/PAR11657.jpg>> e (c) <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR1/d/3/1/6/PAR81285.jpg>>. Acesso: 20 fev. 2015.

De acordo com Ariane (*apud* QUILLET, 1999, p.67):

Para nós, a máscara constitui a *formação essencial* do ator. Uma vez que o ator “encontra” sua máscara, ele fica próximo da posse, ele pode se deixar possuir pelo personagem, como os oráculos. (MNOUCHKINE *apud* QUILLET, 1999, p.67, tradução nossa)

Os atores devem estar em sintonia com a máscara e permitir que o personagem seja revelado. Dusigne (2003, p.21, tradução nossa) diz que o ator deve “*jogar como se tivesse adotado uma segunda pele, mantendo a ‘visão’ da máscara*”.

Assim como no Nô, o ator ao utilizar a máscara torna-se o personagem encarnado e é obrigado a utilizar o corpo todo de outra maneira, já que a máscara oculta a expressão facial. Por outro lado, quando há harmonia entre o ator e sua máscara, mesmo um leve oscilar da cabeça faz com que este objeto “inanimado” tome vida.

Os trajes do espetáculo são bastante pesados, devido às diversas camadas e uso de tecidos encorpados e brilhantes. Consequentemente a silhueta também ficou mais estruturada. O grande volume dos trajes redimensionou o corpo dos atores. O rufo, como limita a movimentação, cria uma estrutura corporal rígida e por isso os atores tiveram que desenvolver novas maneiras de se locomover e criar movimentos específicos.

Os atores mantêm as cabeças eretas, sem virar o pescoço para os lados e sua fala é mais bem projetada para o público, ou seja, deu-se preferência à frontalidade. Percebemos melhor ao ver que os atores estão sempre posicionados alinhados de frente aos espectadores, criando também um ar de formalidade. Uma série de códigos foi criada pelos próprios atores, num tipo de linguagem gestual ritual. Como pose de base, como o *kamae* do Nô, uma pose de prontidão, os atores mantinham os joelhos flexionados, os braços ficavam tensionados e arqueados e as mãos apoiadas sobre as coxas. (WILLIAMS, 1999)

Na cena de entrada do Rei Ricardo, ele e a corte saíam detrás de uma cortina listrada, saíam correndo através da passarela e davam uma volta no palco. Para os membros da corte se posicionarem davam um salto, e um a um, ajoelhavam-se e apoiavam o braço sobre a perna à medida que Ricardo passava diante deles. Somente depois de Ricardo subir sobre a mesa, que era seu trono, a corte se levantava. A música de Jean-Jacques Lemêtre marcava a entrada, num som que lembra a batida de tambores, deixando a cena forte e entusiástica.

Philippe Hottier afirma sobre os atores que:

Há um ritual e um código, mesmo que este código tenha sido inventado por nós. Eu gostaria de voltar à Genesis da linguagem teatral que criamos. Nós inventamos nossos figurinos, nossas formas gestuais, nossos personagens, tomando como ponto de partida na ideia que se recebe do teatro japonês, muito mais que suas formas reais. No curso dos ensaios, nos intervalos, nós brincávamos juntos com artes marciais. Eu não tenho conhecimento em artes marciais; mas, com início numa visão intuitiva do que as artes marciais poderiam ser, eu entendi que os personagens de Ricardo II eram tipos de combatentes da mente e do corpo, que eles eram animados por atitudes de guerreiros, em respeito aos outros e a si mesmo. Mas estas atitudes de guerreiros estavam dentro deles. (Philippe Hottier *apud* WILLIAMS, 1999, p.107, tradução nossa)

O fato dos atores terem "brincado com artes marciais" influenciou para que seus movimentos estilizados transmitissem a ideia de disciplina, hierarquia e prontidão nos fazendo crer que estamos vendo verdadeiros guerreiros. De acordo com Barba e Savarese (2012, p.236-237) a prática das artes marciais leva o praticante a ter consciência sobre si e o próprio corpo, deixando-o “presente no momento exato da ação”, ou seja, atento e preparado, além de destruir o comportamento natural do cotidiano, transformando-o de maneira estilizada.

Figura 106 - Ensaio de Georges Bigot como Ricardo II

Fonte: (FRANCK; ROY, 1982)

Na Figura 106, vemos o ator Georges Bigot segurando uma faixa na mão. Para dar a ideia que estavam sobre cavalos, os atores seguravam uma faixa, batiam a outra mão na coxa e pulavam dando a ideia que estavam galopando.

Figura 107 - Cena da deposição de Ricardo II. À esquerda está Bolingbroke segurando a coroa.

Fonte: (FRANCK; ROY, 1982)

Na cena da deposição, Ricardo dá sua coroa à Bolingbroke, que se torna o Rei Henrique IV. Kiernander (1993, p.115) conta que após a conclusão da sua abdicação, homens trajados de preto o despem, reduzindo Ricardo a uma figura pequena e extremamente frágil, vestindo apenas um pedaço de pano para cobrir as partes íntimas do seu corpo, sem vestígio algum de sua nobreza e completamente traído por seus próprios seguidores e seu povo.

Este pedaço de tecido branco que cobre as partes íntimas de Ricardo (ver Figura 108) certamente lembra muito o *fundoshi*¹⁴⁴, um tipo de tanga muito utilizado pelos japoneses em festivais como símbolo de esforço e força. No contexto da peça, porém, a faixa causa um forte impacto exatamente pelo sentido oposto, de total fragilidade.

A estrutura da cela foi representada por uma estrutura cúbica de canos, com Ricardo no centro. Os assistentes trajados de preto em torno de Ricardo, que em outras cenas auxiliavam a carregar adereços de ator e de cena, funcionam como os *kôken* ou *kurogo* do teatro Kabuki, mas ao contrário do teatro japonês, eles devem ser vistos.

¹⁴⁴ Faixa de pano de algodão amarrada para cobrir os genitais masculinos.

Figura 108 - Ricardo II na prisão.

Fonte: (FRANCK; ROY, 1982)

Após o assassinato do Rei Ricardo Gordard (*apud* WILLIAMS, 1999, p.92) descreve:

Há tanta delicadeza na maneira na qual a morte é representada no quadro final; Bolingbroke finalmente ousa beijar os lábios do rei assassinado, antes de se dispor como uma figura em um sarcófago, minúsculo e frágil no centro de um enorme carpete nu, enquanto a escuridão invade. (GORDARD *apud* WILLIAMS, 1999, p. 92, tradução nossa)

Na Figura 109, a intenção de Ariane era de retratar Henrique Bolingbroke e Ricardo como em *Pietá*. Na visão de Ariane (*apud* WILLIAMS, 1999) Henrique ama Ricardo, mas quer ter “o poder e a pureza”, o que é impossível.

Figura 109 - Bolingbroke como Rei Henrique IV segurando o corpo de Ricardo

Fonte: Disponível em: <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/e/4/a/5/PAR87315.jpg>>. Acesso: 20 jan. 2015.

Como na Figura 110, outro exemplo de adereço de cena usado na peça é a estrutura de canos usada para representar o Castelo de Flint onde Ricardo e Bolingbroke se reencontram e este pede que Ricardo devolva seus bens de direito.

Os adereços de cena se assemelham às estruturas dos adereços do teatro Nô, prezando pela simplicidade das formas e vazados.

Figura 110 – (a) Estrutura que representa o Castelo de Flint e (b) torre de sino de peça de Nô

Fonte: (a) disponível em:

<<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR7/1/6/0/0/PAR325170.jpg>> e (b)

<<http://www.glop.ad.org/pi/en/image/1004902>>. Acesso: 13 fev. 2015.

3.1.2.2. Henrique IV – Parte I

A peça Henrique IV – Parte I de William Shakespeare é a continuação da peça Ricardo II e conta a história do Rei Henrique IV (1367-1413).

A peça inicia com o cancelamento da viagem do Rei Henrique IV à Terra Santa, local onde ele intencionava se purificar pela sua parte no assassinato do Rei Ricardo II.

Guerras civis haviam ocorrido na fronteira com Gales e Escócia, mas com vitória britânica graças à liderança do Conde de Northumberland, o auxílio de seu filho Henrique Percy – Hotspur e de Edmundo Mortimer - Conde de March, que perde muitos dos seus homens.

Sendo assim, vários nobres escoceses haviam sido capturados. Entretanto, chega a notícia que infelizmente Mortimer havia sido capturado por Glendower de Gales e que Hotspur se negava a entregar os prisioneiros escoceses ao Rei, e por isso é chamado à corte.

Enquanto isso, o Príncipe Hal, também causava bastante preocupação ao pai, o Rei Henrique, pois não era tão corajoso e honrado como Hotspur, filho do Conde de Northumberland. Muito pelo contrário, o príncipe Hal era festeiro e esperto, e passava a maior parte do tempo se divertindo numa taverna, nas regiões degradadas de Londres na péssima companhia de Falstaff - um homem velho, gordo e covarde, um cavaleiro caído - e sua gangue, todos fanfarrões que ganhavam a vida a mentir e roubar.

Falstaff é considerado um tipo de mentor para o Príncipe Hal e o incentivava a participar de um roubo, porém Hal e Poins (um dos membros da gangue de Falstaff) decidem enganar Falstaff e o restante do bando. Disfarçados, Hal e Poins iriam roubar o que seus amigos haviam roubado e depois zombar das mentiras que Falstaff fosse inventar.

Hotspur, inicialmente aparentemente leal ao Rei, quando aparece na Corte é questionado sobre a recusa em enviar os prisioneiros escoceses. Northumberland e Hotspur explicam que a “recusa” havia sido um grande mal entendido. O Rei, porém, pune todos da família Percy (Northumberland, Hotspur e Thomas Percy, conde de Worcester).

O Rei crê que Hotspur manteve os prisioneiros para que ele resgatasse Mortimer, cunhado de Hotspur e o herdeiro mais próximo do antigo Rei Ricardo II, que é considerado um traidor por ter se casado com a filha de Glendower, príncipe de Gales. Hotspur fica indignado com o Rei e decide se vingar.

Os príncipes Hal e Poins avançam com o plano e são bem sucedidos em enganar Falstaff e a gangue. Porém, ao retornar à Taverna, Hal fica sabendo da revolta da família Percy e vai de encontro ao pai, mas antes pede que Falstaff lidere as tropas contra a revolta.

Embora a família de Northumberland tivesse reunido um grupo formidável de aliados, as alianças se dissolvem, tornando o risco de alerta ao Rei eminente e a guerra inevitável - o próprio pai de Hotspur alega estar doente e o abandona na batalha.

O príncipe Hal retorna ao palácio, se entende com o pai e juntos partem para batalha em Shrewsbury.

O Rei é ferido em campo de batalha por Douglas, mas Hal o salva. Em um combate individual Hal enfrenta Hotspur e o mata, recebendo finalmente a aprovação e afeto de seu pai. As forças do Rei Henrique IV vencem a rebelião, o irmão de Northumberland, Worcester, é capturado junto de outros homens e é morto. Falstaff sobrevive à batalha fingindo-se de morto e evitando qualquer luta real.

Outros grupos de rebeldes ainda permaneciam na Inglaterra. Ao final da primeira parte de Henrique IV uma batalha já havia sido vencida e outra estava por vir. A segunda parte da peça se inicia deste ponto.

3.1.2.2.1. Os trajes de cena de Henrique IV

Os trajes na peça de Henrique IV, assim como na produção de Ricardo II, mantiveram a mistura de elementos elisabetanos e orientais, as máscaras de madeira para os mais velhos e a maquiagem estilizada em base branca para os mais jovens.

Nesta produção, porém, a influência japonesa foi trabalhada com maior liberdade e leveza; menos rígida, mas ainda bastante estilizada. As cores também refletem a mudança para algo mais leve, com uso maior de amarelos e azuis e redução da cor preta, que na peça de Ricardo II fazia um alto contraste com o branco. Esta mudança na cartela de cores deixa a peça menos tensa que a peça Ricardo II e demonstra tons de jovialidade e alegria, evidenciados principalmente nos momentos cômicos com a inserção do personagem Falstaff.

O fato do figurino em Ricardo II ter sido feito em cortes mais retos e tecidos bastante espessos e brilhantes, além do uso do rufo e o longo comprimento das vestes que escondiam os pés, fez com que a aparência ficasse mais sufocante, rígida e intimidadora, indicando a tensão contida na peça onde tudo apontava para um único fim. Não havia outra saída para Ricardo, que é traído e se torna um mártir.

Na peça Henrique IV, o rufo some, mas os gibões permanecem. As saias transformam-se completamente: as camadas de saias, que em Ricardo II não ficavam aparentes e eram mais bem percebidas com os saltos dos atores, agora aparecem na parte externa do traje, em camadas multicoloridas, feitas em diferentes tipos de tecidos e mais leves, como pedaços de lenços presos à cintura, deixando a aparência dos personagens mais suavizada, fluida, pois esvoaçavam com o movimento.

O comprimento das saias também é reduzido revelando os pés dos atores, deixando os personagens de certa forma um pouco mais terrenos e não divinos como visto na peça de Ricardo II.

Figura 111 – Rei Henrique IV em seu “trono”

Fonte: Disponível em: <<http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002266c/f15.jpeg>>. Acesso: 10 fev 2015.

O personagem Bolingbroke, na peça Ricardo II era jovem e por isso usava uma maquiagem branca. Na peça Henrique IV, como Rei e mais velho, passa a usar a máscara. Como toma o lugar do primo, o antigo Rei Ricardo, toma também as cores do seu traje, com cores claras em tecidos com fios metálicos, o formato também remete ao traje de Ricardo, também bastante estruturado, mas desta vez sem o rufo. Ele usa uma saia com pregas que lembra um *hakama*, que possui internamente uma saia base com mais três camadas de saias pregadas a ela. Na parte superior usa um tipo de kimono de três camadas, que possui ilhoses em pontos estratégicos na área dos ombros, nas laterais do corpo e na parte traseira, por onde se passam cordões de algodão, prendendo e fixando as camadas para que não saiam do lugar. A manga é presa ao painel do corpo através de um trançado de cordão de algodão que também passa pelos ilhoses. Por cima, há uma capa de gola arredondada, que lembra o traje *kariginu* usado no Nô, mas sem as mangas.

O traje apresenta um volume bastante aumentado e as camadas também oferecem peso ao traje favorecendo um visual digno de um Rei, cujo traje lembra a de um imperador japonês em traje tradicional.

O Rei Henrique IV também toma o trono e o cetro de Ricardo, representados pela mesa baixa no centro do palco e uma espada japonesa.

Assim, como o Rei Henrique IV, outros personagens que usam a máscara são: o conde de Westmoreland, fiel ao Rei, e Worcester, tio de Hotspur. Os trajes mais estruturados, que lembram o traje usado em Ricardo II, são usados pelo: Rei Henrique IV, e seus fiéis:

Westmoreland e Blunt. De acordo com Quillet (1999, p.155), os trajes de Hal, Poins, John de Lancastre e Hotspur são mais leves e esvoaçantes, “transparecendo a juventude e a intrepidez”.

Figura 112 - Traje do príncipe Hal.

Fonte: (TREILHOU-BALAUDE, VERDIER, 2014, p.134)

O traje do príncipe Hal é composto por um tipo de touca de tecido fino com um rabo de cavalo preso, que é amarrado em torno do rosto. O gibão e uma calça sarouel de algodão fino de cor acinzentada e a aplicação de um tecido voal azul acinzentada no centro com paetês prateados. Por cima da calça, usava uma saia composta por diversos pedaços de tecidos coloridos.

Figura 113 – Worcester, Hotspur e Douglas

Fonte: Disponível em: <<http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002266c/fl6.jpeg>>. Acesso: 10 fev 2015.

Durante as cenas de batalhas, a opulência das roupas era evidenciada por grandes saltos energéticos e acrobáticos. Os atores quando eram feridos, deixavam fios de lã escarlate saírem da boca e escorrerem sobre seus queixos. Quando eram mortos, ao invés de caírem no chão, simplesmente se ajoelhavam ou sentavam no chão e tombavam a cabeça no peito. (KIERNANDER, 1993, p.117-119)

Figura 114 – (a) Praticante de *kyuudô* e (b) *muneate*

Fonte: (a) Fotografia: Jeffrey Friedl. Disponível em: <http://regex.info/i/JF7_106085_sm.jpg> e (b) <<http://image.rakuten.co.jp/sambukyugu/cabinet/01133090/h144-k.jpg>>. Acesso : 12 mar 2015.

Os atores nas cenas de batalha, para remeter às armaduras samurais, usam uma estrutura na altura do peito, uma meia armadura como as de *Kyuudô*¹⁴⁵, o *muneate*, que na

¹⁴⁵ Significa “o caminho do arco”, uma arte marcial japonesa de arco e flecha de origem samurai do Japão feudal.

realidade é usado apenas por mulheres para proteger o busto do fio do arco. Eles usam também faixas amarradas na cintura que lembram os obis (faixa de cintura) japoneses.

Figura 115 – Foto de ensaio. À esquerda Falstaff, seu bando no centro e o Príncipe Hal à direita

Fonte: Disponível em: <<http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002266c/f1.jpeg>>. Acesso: 10 fev 2015.

Falstaff, na Figura 115, interpretado por Philippe Hottier é um homem grande e rude, veste um figurino colorido e esvoaçante, com laços e fitas e como armadura vestia uma espécie de barril de cerveja cortado ao meio, relacionando-o à taverna citada no texto da peça.

Figura 116 - Príncipe Hal salvando o pai, o Rei Henrique IV de Douglas

Fonte: Disponível em:

<<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK17IIJ8&SMLS=1&RW=1366&RH=638>>. Acesso: 10 fev 2015.

O personagem Douglas, que enfrenta o Rei Henrique, se veste inteiramente de vermelho e preto, as cores mais fortes, que foram praticamente abolidas nos figurinos dos outros personagens.

3.1.3. Tambores sobre o dique (1999)

A peça foi escrita por Hélène Cixous, encenada por Ariane Mnouchkine, e foi apresentada pela primeira vez na sede do grupo, na Cartoucherie, em 1999, em 2002 é estreado o filme da peça.

Mnouchkine e Juliana Carneiro da Cunha (*apud* VIANA, 2010, p.251) comentam que a peça foi baseada em fatos reais.

O conto, porém, foi transposto para um universo indefinido que mistura influências da China, Japão, Coréia, Vietnã e Taiwan, como se fosse há centenas de anos atrás e encenado como um teatro de bonecos feito por atores reais.

Neste espetáculo, Ariane evidencia a efemeridade da vida presente na fragilidade do corpo, na nossa mortalidade, e nos recorda sobre a transcendência das coisas, a ferocidade do rio que passa cortando a terra e transformando o cenário por onde passa, na cena da inundação com as ondas que carregam tudo embora. Percebemos assim a existência de forças que muitas vezes fogem do nosso controle.

O espetáculo foi recheado de tensão onde os conflitos são prenunciados pela ventania que atravessa o espetáculo de tempos em tempos e a agitação das águas, revelando maus presságios.

3.1.3.1. A peça

A história se passa em algum lugar na Ásia, no outono, num reinado próspero governado pelo Senhor Khang, o imperador. O país enfrentava fortes ventanias e enchentes e por isso, um dique havia sido construído, pois uma tragédia havia ocorrido no mesmo local mil anos antes, causado pelo Senhor Kyu, um dirigente anterior. Porém, a displicência na construção do dique provoca defeitos que ameaçam romper a contenção, arriscando aniquilar a cidade. (DUSIGNE, 2003, pp.41-42)

Um vidente prevê uma enorme desgraça. Então dois viajantes cruzam o país em direção ao palácio para avisar as autoridades sobre o risco e soar o alarme para alertar os cidadãos. Porém os dirigentes têm outros interesses: para salvar a cidade da enchente eles têm a ideia de abrir a contenção do dique apenas para o lado do campo, onde habita a população geral, mais simples, que seria engolida pelas ondas, mas sem alertá-los. A população, ao saber do projeto, se revolta e os conflitos se intensificam. (DUSIGNE, 2003, pp.41-42)

Parte da população e tocadores de tambores resolvem então subir no dique com seus tambores e armas para alertar à população e defenderem-se caso a decisão dos dirigentes fosse finalmente tomada. O exército é chamado para dominar a rebelião. Ocorrem combates e mortes de ambos os lados. O dique, já fragilizado, não é consertado e por fim não é capaz de conter a força das águas e se rompe, inundando todo o país, tanto a cidade quanto o campo. (DUSIGNE, 2003, pp.41-42)

Figura 117 - Cenário de Tambores sobre o dique

Fonte: Disponível em: <<http://tramatheatre.com/wp-content/uploads/2012/07/Th%C3%A9%C3%A2tre-du-Soleil.jpg>>. Acesso: 15 mar. 2015.

O cenário era composto por telas pintadas ao fundo e o palco feito em madeira, com duas passarelas, uma em cada lateral, lembrando as passarelas de Nôgaku e Kabuki, e nada mais. Alguns objetos de cena eram utilizados, como a barraca de venda de macarrão da Madame Li e a liteira, um tipo de cadeira portátil usada para carregar o pai de Wang Po. O centro do palco era na realidade um grande tanque preenchido com água e uma plataforma por cima cobrindo. Na cena final da peça, durante a inundação, esta plataforma era afundada pelos ajudantes de cena, revelando a terra completamente dominada pelas águas.

Dusigne (2003, p.42) descreve:

A cena começa então a afundar no solo, enquanto o palco do teatro é imerso sob a pressão dos *kôkens*¹⁴⁶ ‘os ajudantes de cena vestidos e velados de preto’, o público então percebe que o palco flutuava sobre um tanque cheio de água. Depois os *kôkens* atiram na água os pequenos corpos de marionetes, desta vez bonecos de verdade. Cada um representa em miniatura os personagens da peça. Eles parecem se afogar, desesperados, carregados pelo dilúvio, enquanto o mestre de marionetes, o próprio ator marionete flutuando como uma cortiça, assistindo ao desastre... Então, ele começa pacientemente a tirá-los da água, um a um assentando-os na borda, alinhando-os lado a lado frente ao público. ‘Nós tínhamos a terra como navio e nós o furamos por pecado de falta de atenção e preguiça de alma. Tínhamos olhos para nada. E, portanto, quando as florestas a emolduravam, o rio não era um espelho razoavelmente grande?’ concluía o monge ao final da peça. (DUSIGNE, 2003, p.42, tradução nossa)

A cena inicial da peça abre com “uma visão panorâmica da Ásia, visão atemporal de diferentes povos que refletem a história da humanidade que pode se passar tanto há dois mil anos como hoje.” (DUSIGNE, 2003, p.38, tradução nossa)

A história contada em Tambores sobre o dique poderia ter ocorrido em qualquer lugar, momento ou com quaisquer pessoas, e apesar de ser baseado em fatos reais, não é retratada de forma “realista” ou “naturalista”, mas de maneira estilizada. As próprias referências para a criação, assim como a noção atemporal para representar a história, a maneira em como as “marionetes” foram trabalhadas, em seus corpos fictícios, provocam o distanciamento e nos levam a crer nesta versão de vida surpreendente, que vai além da realidade. Estas características garantem, assim, a universalidade do tema, expandem as possibilidades e nos fazem acessar um pouco do campo “mágico”, além de nos fazer repensar sobre a nossa própria vida e conduta.

¹⁴⁶ Assistentes de palco que realizam diversas tarefas, principalmente auxiliar o ator. Ele pode aparecer em cena com diferentes tipos de trajes inclusive o *hakama* (calça japonesa com pregas) e *kamishimo* (traje formal de samurais composto por kimono, *hakama* e *kataginu* - um tipo de colete com ombros estruturados grandes), ou como *Kurogo*, ou seja, ajudantes vestidos de negro dos pés a cabeça e que devem ser ignorados, como se fossem invisíveis. Os *kurogo*, podem também usar trajes totalmente brancos ou azuis para se camuflar dependendo da cor de fundo. Disponível em: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/4/4_04_07.html>. Acesso: 12 dez. 2013.

De acordo com Faubion Bowers¹⁴⁷ (1917-1999), o teatro *bunraku* atingiu sua grande popularidade graças à inovação literária do dramaturgo Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), o responsável por tornar o teatro de bonecos uma espécie de “jornal vivo”, pois ele retratava em suas peças acontecimentos da vida real da população da época em que vivia. Isto permitia que as pessoas se identificassem com as peças encenadas, os temas antes restritos às personagens históricas, a corte, às divindades e religião, passam a ser contados pela perspectiva da população e sobre a população em casos atuais e corriqueiros.

Um fato interessante é que, como no teatro *bunraku*, a peça *Tambores sobre o dique* também adquire, de certa forma, esta qualidade de “jornal” onde fatos reais ocorridos na China atual ganham vida em cena num mundo alternativo, em forma de conto, permitindo que o público possa imaginar o que poderia ter acontecido, ao mesmo tempo, segue a função de nos conscientizar sobre as atrocidades que se repetem.

A escolha por trabalhar com “marionetes” é uma forma de “combater o realismo” (VIANA, 2010, p.251), e acessar o campo do fantástico. A história que na realidade é cruel, carregada de mortes, violência humana e o poder destrutivo da natureza, ganha beleza e nos surpreende através dos movimentos dos “atores-marionetes”, da riqueza dos trajes, do cenário que se transforma, etc. Ariane Mnouchkine comenta:

O Oriente oferece tipos de encenações, disciplinas que dão ao ator ferramentas de comunicação, que o deixam nu. As grandes formas teatrais – eu não quero mais chamá-las de orientais – permitem que o indivíduo descreva um mundo que não é aquele cotidiano, mas um que é mágico, divino, que se relaciona com o mundo interior. (MNOUCHKINE *apud* VIANA, 2010, p.233)

Ariane encontra na cena do Oriente habilidades que permitem que o ator reconectar o corpo às instâncias internas, e exprimir tudo através do corpo, mas não de maneira natural, e sim recheado ficções de recriam o mundo de modo extraordinário.

As opiniões de Ariane e Chikamatsu podem convergir quando falam sobre a forma como o drama deve ser apresentado. Para o dramaturgo japonês Chikamatsu Monzaemon, de

¹⁴⁷ Acadêmico e escritor na área de Estudos Japoneses, principalmente sobre teatro. Ele é conhecido como “O homem que salvou o Kabuki” do desaparecimento durante a ocupação americana no Japão após a II Guerra Mundial.

diversas peças de *bunraku* e *kabuki*, a realidade torna-se mais interessante quando apresenta também a irrealidade. Ele diz que:

A arte reside na estreita margem, entre o real e o irreal. Sei que as plateias contemporâneas esperam que tudo seja realista, mesmo no palco, assim, os atores estão propensos a tentarem duplicar a vida real no teatro. Entretanto, quando os atores estão ocupados, imitando um ministro, por exemplo, eles percebem que o ministro vivo real nunca maquila o rosto como fazem os atores ao imitá-lo? No entanto, se eles insistem em representar fielmente o ministro em sua aparência real, com um rosto coberto de pelos eriçados e careca, como eles conseguirão entreter o público? A delgada margem, entre o real e o irreal, deve ser reconsiderada aqui. O drama não deve ser real e – contudo, nem irreal – ele deve ser real, todavia, irreal. O verdadeiro entretenimento é encontrado somente nesta estreita margem. (CHIKAMATSU *apud* KUSANO, 1993, pp.213-214)

Pode se dizer que a realidade pintada com traços fictícios revela uma possibilidade de verdade mais profunda e mais interessante.

3.1.3.2. O processo de criação

De acordo com Viana (2010, p.252), esta foi a produção que levou mais tempo para ser produzida: cerca de 9 meses de ensaios, um dos períodos mais longos do Théâtre du Soleil. Este trabalho todo, porém, não foi em vão, pois recebeu “prêmios Molière de melhor cenário, melhor direção e melhor peça”.

Para se prepararem para a nova produção os atores, figurinistas, músicos e alguns técnicos receberam um auxílio de custo e tiveram a oportunidade de visitar um deles ou todos os países da Ásia, dentre eles: Japão, Coréia, Vietnã, China e Taiwan, para se “alimentarem” de imagens e ideias para a construção deste novo universo.

Além de pesquisarem e verificarem as artes tradicionais japonesas como o kabuki¹⁴⁸ e o bunraku, alguns dos integrantes tiveram a oportunidade de assistir em Taipei a demonstração de um mestre em fantoches, outros viram as marionetes a fio sobre a água no

¹⁴⁸ Teatro tradicional japonês que se desenvolveu principalmente no século XVII.

Vietnã, o Pansori¹⁴⁹ de Park Yun Cho, e tiveram o contato com percussionistas Sul-Coreanos de Samulnori¹⁵⁰ na França.

O samulnori influenciou fortemente na cena de aviso do dilúvio.

Figura 118 – (a) *Samulnori* e (b) cena da peça *Tambores sobre o dique*, 1999 - os percussionistas da inundação por Martine Franck

Fonte: (a) disponível em: <http://www.srcf.ucam.org/samulnori/photos/DSC08276_lo.jpg> e (b) <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/f/3/e/e/PAR184716.jpg>>. Acesso: 13 mar. 2015.

As influências para a criação do palco, que, como visto anteriormente, na realidade era um tanque cheio de água coberto por uma plataforma, podem ser originadas no Teatro de marionetes sobre a água do Hanói – Vietnã.

¹⁴⁹ Música tradicional Sul Coreana, é um drama musical cantado e dançado por um único cantor e com acompanhamento musical de tambor.

¹⁵⁰ Música tradicional de percussão Sul-Coreana tocada com quatro tipos diferentes de instrumentos: *Kkwaenggwari* (gongo pequeno), *Jing* (gongo grade), *Janggu* (tambor em forma de ampulheta), *Buk* (tambor em forma de barril) que representam respectivamente os seguintes elementos da natureza: o relâmpago, o vento, a chuva e as nuvens. A arte vem de raízes agrícolas para celebrar e assegurar uma boa colheita. Disponível em: <<http://www.soniccouture.com/en/products/26-percussion/g41-samulnori-percussion/>>. Acesso: 13 mar. 2015.

Figura 119 – (a) Marionetes sobre a água - Vietnã e (b) vista do tanque de água de Tambores sobre o dique

Fonte: (a) disponível em: <<http://www.insightguides.com/docs/images/lead/c847bf97-e59d-479f-88ba-b388528a52e3.Vietnam-WaterPuppetTheatre.jpg>>. Acesso : 13 mar. 2015. E (b) TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD)

A ideia de utilizar marionetes não surgiu “do nada”, de acordo com Dusigne (2003, p.38) ela já havia sido explorada na produção *La nuit miraculeuse*¹⁵¹ de 1989, o que Ariane faz nesta produção é retomá-la.

Em *Tambores sobre o dique* o trabalho como marionete fazia com que o ator se expressasse através da linguagem do gesto, do corpo de maneira diferenciada:

Ao agir como a marionete, o ator deve certificar-se em manter seu rosto absolutamente impassível. (...) O rosto deve manter sua transparência, enquanto que o jogo deve manter em interioridade para conseguir expressar precisamente todas as emoções através do movimento totalmente dissociado do corpo. (DUSIGNE, 2003, p.39, tradução nossa)

No *bunraku*, quanto mais o manipulador permanecer com o rosto impassível melhor; porém, no *Soleil*, esta responsabilidade é transferida principalmente para o ator-marionete, que deveria camuflar ao máximo suas características humanas para tornarem-se bonecos. A pele, por exemplo, foi semi-oculta por faixas, meias calças e máscaras feitas de meia. Os assistentes vestidos de preto (*kôken*) deveriam agir como se dessem a vida a estes “bonecos”, para criarem esta ilusão de “dependência” para com o ator-manipulador, os atores-boneco tiveram que trabalhar o corpo para que ele parecesse “desarticulado”:

¹⁵¹ É um “filme sobre a Revolução Francesa, onde os heróis da Revolução eram representados pelos bonecos de cera de uma exposição que, em tempos de uma noite fantástica, se despertam e se põe a reviver os debates que levaram a Declaração dos direitos do homem no centro da atual Assembleia Nacional.” (DUSIGNE, 2003, p.38, tradução nossa)

Por exemplo, flexionar o joelho direito enquanto levanta unicamente o ombro esquerdo, passar do mais leve e trêmulo ao atirar o braço como se ele fosse desarticulado, enquanto as pernas parecem tocar o sol, submetidos à dinâmica de sua própria inércia. Ao final, como a marionete de *bunraku*, o rosto é por vezes munido de traços característicos como de grossas sobrancelhas espessas, mas em máscaras flexíveis bem finas, moldadas e tensionadas sobre o próprio rosto do ator. (DUSIGNE, 2003, p.39, tradução nossa)

Inicialmente Erhard Stiefel propôs o uso de máscaras de madeira que imitam as cabeças de marionetes asiáticas, mas posteriormente os atores passaram a criar suas próprias máscaras em meia calça. Para auxiliá-los no processo de criação, Erhard Stiefel elaborou um molde da cabeça de cada ator em gesso. (DUSIGNE, 2003; VIANA, 2010)

Figura 120 – (a) Ator maquiando a máscara de Hun; (b) atriz Juliana Carneiro da Cunha colocando máscara do Senhor Khang; e (c) o Senhor Khang

Fonte: (a) disponível em:

<<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR7/b/c/a/1/PAR171375.jpg>>, (b)

<<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR1/1/d/5/8/PAR171371.jpg>> e (c)

<<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR1/4/b/6/2/PAR171372.jpg>>. Acesso: 17 mar. 2015.

A máscara final era uma meia calça, usada de base, que os atores colocavam sobre a cabeça. Cortes foram feitos na área dos olhos e da boca, depois, eles a maquiavam fundir a máscara ao rosto, e assim assumir seu aspecto e transparência, como se fosse uma segunda pele. Devido ao fato de alguns atores ficarem com erupções cutâneas, alguns deles optaram por costurar tiras finas de tecido na parte interna depois de tê-las tensionado sobre o rosto. (DUSIGNE, 2003, p.40)

O preparo físico também foi intenso, pois os atores-manipuladores (*kôken*) erguiam o corpo dos atores-marionetes principalmente nas cenas “voadoras”, e/ou nas entradas e saídas de cena. A atriz Juliana (*apud* Viana, 2010, p.254), comenta: “Eu fazia de conta que ele [o *kôken*] estava me guiando, mas na verdade ele é que estava me seguindo”. O desafio então era

fazer parecer que seu corpo era operado pelos manipuladores, apesar de se moverem por conta própria.

No teatro japonês o *kôken*, ou *kurogo*, devem ser completamente ignorados em cena, como se eles simplesmente não estivessem presentes, Kusano (1993, p.199) diz que “sua presença no palco passa realmente a implicar a sua inexistência, não interferindo de maneira alguma na apreciação do espetáculo”. No espetáculo do Théâtre Du Soleil, entretanto, os *Kurogo* também ficam cobertos, mas a intenção é inversa, pois eles devem ser percebidos, temos que vê-los “manipulando” os bonecos, a presença deles não é anulada como podemos ver na Figura 121.

Figura 121 – (a) cenas do vídeo *Bunraku - The Ancient Art of Japanese Puppetry*; (b) imagens de baixo: cenas do filme *Tambores sobre o dique*, 2002.

Fonte: (a) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=44dH7j-rITw>>. Acesso: 20 mar. 2015. E (b) TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD)

Um recurso usado no teatro *bunraku* é a de se movimentar um grande pedaço de tecido azul para representar a água agitada, principalmente na peça *Dôjôji*, como na figura acima, vemos a transformação de mulher em um demônio em forma de serpente ao sentir-se traída. Em *Tambores sobre o dique* podemos perceber o uso deste mesmo recurso, principalmente na cena em que Wang Po salva Duan de dentro do rio, quando submersos na água o tecido é colocado acima de suas cabeças e a iluminação é modificada o tornando-se azulada.

Inicialmente durante o espetáculo a água foi representada por um tecido azul nos arredores do palco, porém, após diversos assassinatos que ocorrem durante o espetáculo, um tecido avermelhado passa a ser utilizado representando o derramamento de sangue.

Além do grande preparo físico que os servidores de cena deviam ter para sustentar o peso dos atores, outro desafio foi como fazer com que fala dos personagens não comprometesse a marionete.

A solução foi a dublagem, já que, como no bunraku, os atores-marionetes não movimentam a boca para pronunciar cada palavra, eles apenas a movimentam minimamente em alguns momentos para indicar quem está falando: “A trupe se inspirou nos teatro japonês e chinês para duplicar os papéis, um ator-recitador ou cantor emprestava sua voz ao personagem e o outro seu corpo”. (DUSIGNE, 2003, p.41, tradução nossa)

Na última cena, na inundação, os corpos dos bonecos dos personagens são atirados na água, observamos os bonecos de um ponto de vista “privilegiado”, como se eles vivessem num micro universo e nós fossemos “deuses” observando as tolices cometidas pela humanidade – por ganância, poder, desleixo, preguiça. Nos antigos rituais japoneses, o atirar de bonecos num rio era sinônimo de purificação, onde as águas levam a doença transferida para o boneco embora. A inundação no espetáculo também possui esta capacidade de “limpar” tudo o que está no caminho, e nos lembra sobre a fragilidade do corpo humano e nos leva a refletir sobre nossas próprias ações, nossa relação com o outro e com a natureza.

3.1.3.3. Os trajes de cena

Figura 122 - Pescadores, Kisa e Madame Li e tocadores de tambor.

Fonte: TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD)

Os trajes também conferem extrema beleza visual ao espetáculo, as cores que se sobressaem durante o espetáculo são: os pretos, avermelhados; o azul e marinho, que no Japão

era comumente usado por agricultores e pessoas mais simples, e na China, nos ternos de Mao usados pelos homens do proletariado de 1920 a 1980. Em Tambores sobre o dique, os tons azuis e acinzentados também estão associados às pessoas mais simples, e são encontradas nos trajes dos pescadores, dos tocadores de tambor e no traje de Madame Li e Kisa. Dá-se preferência também ao uso de tecidos com mais textura e aparência rústica, padronagens xadrez também são mais utilizados.

Toques de cor vermelha estão presentes nos trajes de diversos personagens, mas está mais aparente no traje de Hun e Duan, que são jovens e destemidos, posteriormente, vemos a transformação do traje da esposa do arquiteto e de Wang Po, que depois que decidem lutar exibem a parte interna do traje ou um *kimono* interno com a cor vermelha; e o dourado, representando a realeza, no traje do Senhor Khang.

De acordo com Juliana Carneiro da Cunha (VIANA, 2010, p.253), “tudo que era Corte acabou ficando japonês, porque a gente se deu conta que o desenho do costume japonês é muito mais teatral do que outro que é mais marionete”.

De fato, os trajes deste espetáculo receberam grande influência dos *kimonos*¹⁵² japoneses, já que mantiveram a mesma modelagem bidimensional - longos pedaços de tecido retangulares que embrulham o corpo.

Para fixar os trajes na posição correta, para podermos ver as tiras de cores das diferentes camadas de traje que estão sobrepostas, foram costurados pedaços de velcro nas golas. O fechamento dos trajes em geral também é feito por velcros bastante largos, facilitando a troca de trajes.

Os homens da corte, que são guerreiros usam o *kimono* com um tipo de saia pregueada que lembra o *hakama*¹⁵³ para representar a sua ação e status. Os personagens que não têm como foco o combate usam apenas o *kimono* como, por exemplo, o Sr. Khang, que já está muito velho e Wang Po, que é o secretário do chanceler e sua função é a de mensageiro.

¹⁵² O *kimono* possui uma beleza solene e digna. A modelagem bidimensional geométrica é simples, mas torna-se complexa ao embrulhar o corpo e se acomodar através de dobras, emoldurando-o com linhas longilíneas e estruturadas. Não há pences ou recortes para ajuste ao corpo, o traje é fixável ao corpo através da amarração de faixas. Seu uso é versátil, mas ao mesmo tempo, deve-se ficar atento às regras de uso para cada tipo de ocasião, devido aos símbolos que este traje pode sustentar.

¹⁵³ Tipo de calça ou saia ampla com pregas.

Os servidores do palácio usam um kimono e calças pretas, mais curtas de corte reto. Os carregadores de liteira usam apenas um kimono curtíssimo, exibindo as pernas e cobrem somente metade do torso. As pessoas simples usam *kimonos* de manga mais justa e calças mais ajustadas. As personagens femininas usavam apenas o *kimono* fechado.

Para a confecção dos trajes, foram usados os próprios *kimonos* e *obis* japoneses ou partes deles, que foram importados ou comprados no Japão durante a viagem, assim como tecidos disponíveis na sala de confecção da própria companhia.

Figura 123 – (a) corpo de boneco masculino de bunraku; (b) estrutura interna de traje de Hun

Fonte: (a) disponível em: <<http://blog.kitetails.org/wp-content/uploads/2010/07/bunraku-diagram.jpg>>. Acesso: 10 mai. 2015 e (b) TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD)

Para criar a ilusão de um corpo de boneco, alguns *kimonos* foram acolchoados principalmente na parte do torso e das mangas para dar uma aparência mais ampla e macia, e por baixo os atores usavam um tipo de colete reforçado com ombreiras grandes (ver figura acima) que lembram a estrutura interna do corpo dos bonecos de *bunraku*, cujo torso possui ombros acolchoados com fibras e os quadris feitos de aro de bambu enquanto os braços e pernas pendem nas laterais por fios.¹⁵⁴

Nos trajes dos bonecos de *bunraku*, há um corte horizontal nas costas do *kimono* para que o manipulador-chefe insira a mão esquerda para sustentar e manipular a cabeça. Nos trajes de Tambores sobre o dique, há uma abertura uniforme em cada camada de traje em

¹⁵⁴ Disponível em: (Video) *Japanese Theater 2: Bunraku*

posição vertical nas costas e nas laterais do traje para que as estruturas internas com as alças de suspensão pudessem atravessar.

Os penteados dos personagens masculinos da corte imitam o penteado dos samurais com a frente raspada e o coque com topete no topo da cabeça. Quando os topetes aparecem desalinhados, percebemos um caráter impiedoso, como no caso de He Tao e Hun.

Figura 124 – (a) Boneca de bunraku; (b) personagens Kisa e Madame Li, vendedora de macarrão

Fonte: (a) disponível em: <<http://www.unesco.emb-japan.go.jp/images/interne/bunraku-206.jpg>>. Acesso: 10 mai. 2015. E (b) TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD)

Uma grande atenção foi dada às mãos e aos pés dos atores, sempre com as mangas do traje cobrindo as mãos ou com um tipo de faixa enrolada ou uma luva sem dedos, que lembra as mãos dos bonecos do *bunraku*, cujas personagens femininas devem ter os braços cobertos ao máximo, deixando exposto somente as pontas dos dedos, para dar mais graça e feminilidade.

De acordo com Kusano (1993, p.174) no bunraku “a visão dos braços desnudos destruiria toda a graça e feminilidade (...) obedecendo ao mesmo princípio, as bonecas femininas são construídas sem pés, uma vez que estes destruiriam a graça das linhas criadas pelo longo quimono”. É comum nas artes japonesas, e muitas vezes na etiqueta japonesa, as mulheres manterem os dedos da mão juntos, evidenciando a graça, a feminilidade e a delicadeza.

- a) **Madame Li e Kisa:** Os trajes de Madame Li e Kisa estão repletos de aplicações de retalhos de tecidos diferentes indicando sua origem humilde. Ambas usam uma “túnica” de manga “falsa” comprida, fazendo parecer que são duas peças. Madame Li usa uma calça larga de corte reto, e Kisa uma calça reta mais justa e curta.
- b) **Hun:** Sobrinho ganancioso do Sr. Khang, que na realidade quer tomar seu lugar. Usa um kimono vermelho de cetim, com desenhos que lembram a cerquilha (#) pintados à mão, e uma saia com pregas preta. (Ver Figura 125)

Figura 125 - Hun.

Fonte: TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD)

- c) **He Tao:** Amigo e seguidor fiel de Hun, durante a batalha usa uma armadura de kendô que remete à armadura samurai.

Figura 126 - He Tao ameaçando Tshumi.

Fonte: TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD)

- d) **Sr. Khang:** Personagem interpretado por Juliana Carneiro da Cunha, ele é o grande senhor das terras. É um homem velho, acostumado com a realização de seus caprichos, de acordo com Juliana (apud Viana, 2010, p.255): “ele podia fazer tudo o que ele queria que ninguém ousava dizer nada. Porque ele era totalmente gagá e tinha sido imperador desde o nascimento. Fazia o que queria”.

Como um verdadeiro rei, ostenta sua riqueza nos trajes usando um kimono dourado. Como não tem necessidade nem idade para “lutar”, não usa hakama, que forneceria maior liberdade de movimento principalmente para combater e cavalgar.

Figura 127 – Sr. Khang.

Fonte: TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD)

- e) **O chanceler:** Usa um chapéu que lembra o chapéu *chouhan zukin* usado somente pelo personagem de Nô: kumasaka, um bandido. O chanceler usa também duas camadas de kimono com padronagem geométrica na parte superior, uma saia pregueada branca que lembra o hakama e uma faixa na cintura com um laço lilás na frente com desenho de flor pintada à mão.

Figura 128 - Chanceler; e personagem kumasaka usando chapéu *chouhan zukin*

Fonte: (a) TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD) e (b) Disponível em:

<http://www.lint.ne.jp/nomoto/PHOTOSALON/yamatoji/yamatoji_2gyoujimaturi/141218goenno/141218goenn004_1200.jpg>. Acesso: 17 mar. 2015.

- f) **Baï Ju, o mestre manipulador de marionetes:** Interpretado por Sergio Canto Sabido, Baï Ju possui um traje de influência coreana, como a dos tocadores de tambor de

Pansori: um chapéu alto e trajes brancos e leves e criam uma silhueta bastante alongada e dão um aspecto divino e sábio ao personagem.

A blusa branca usada pelo ator pode lembrar também os trajes tradicionais coreanos: *hakchangui*, *shimui*¹⁵⁵ ou o *durumagi*¹⁵⁶. O *hakchangui* era um traje usado por nobres e também por estudiosos confucianos, que tinham uma vida simples e cultivavam não apenas o lado intelectual, mas uma conduta de virtudes e desprendimento material. Acredita-se que o traje *hakchangui* traga “nobreza para a mente”¹⁵⁷, era o traje de um “feiticeiro da montanha, um guia espiritual ou um estudioso”.

O colete longo preto sem mangas usado pelo ator é semelhante ao *jeonbok*¹⁵⁸, um item essencial do traje xamânico coreano.

O ator quando questionado sobre como se deu a escolha e a criação do traje, mencionou que ao buscar uma forma para o seu mestre titereiro deparou-se com estas imagens de um homem coreano de chapéu alto e trajes brancos. A escolha pode ter ocorrido de maneira instintiva, mas certamente percebemos a ligação entre os simbolismos do traje dentro da cultura tradicional coreana e a mensagem que o traje carrega ao ser usado pelo bonequeiro no espetáculo principalmente na última cena onde ele aparece como um Deus ao recolher os bonecos e alinhá-los à frente do público.

¹⁵⁵ O traje *shimui* muito similar ao *hakchangui* também era comumente usado por estudiosos, mas em momentos de lazer e contemplação. O traje tem origem no traje chinês *shenyi*.

¹⁵⁶ É um tipo de casaco usado geralmente durante o inverno. Originalmente era usado por pessoas de classe alta, oficiais do governo e nobres como um traje do dia a dia. Com o tempo passa a ser usado por pessoas comuns em ocasiões especiais e era considerado o traje de maior extravagância para os idosos de 1900. Disponível em: <<https://coreesud.wordpress.com/2013/01/04/korean-traditional-clothing/>> e <http://blog.hollisterhovey.com/2015/07/art-and-seoul_1.html>. Acesso: 20 mar. 2015

¹⁵⁷ Disponível em: <<http://masterpieces.asemus.museum/masterpiece/detail.nhn?objectId=12078>>. Acesso: 20 mar. 2015

¹⁵⁸ “É um colete comprido, sem mangas ou lapela, e com fendas nas laterais e no centro das costas. Certos formatos variam de acordo com as regiões, a cor é geralmente azul escuro ou preto. É um item essencial do traje xamânico, usado sobre várias camadas de blusas e casacos como traje ritual ou como traje cotidiano.” (tradução nossa) Disponível em: <http://folkency.nfm.go.kr/eng/subjectindex.jsp?d=&tit_idx=2465&f=O5>. Acesso: 18 mar. 2015.

Figura 129 – (a) Chapéu Heungnip¹⁵⁹; (b) colete Jeonbok; (c) casaco Durumagi; (d) Manipulador de Marionetes Baï Ju e (e) cena do DVD - Tambores sobre o dique, 2002.

Fonte: (a) disponível em:

<http://img.masterpieces.aseumus.museum/masterpieces/11465/detail/thumb_540x420_29100-1.jpg>, (b)

<http://m.korea.net/upload/content/editImage/Seonbi_Po_Exhibition_Offered_Image02.jpg>, (c)

<<http://1.bp.blogspot.com/->

AV7H09lanuU/VZP3p5uILBI/AAAAAARTY/oDk1SkyxCHw/s640/Screen%2BShot%2B2015-07-01%2Bat%2B9.21.33%2BAM.png> (d)

<<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/c/9/9/d/PAR190102.jpg>>. Acesso: 17 mar. 2015.

E (e) TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD)

¹⁵⁹O chapéu *Heungnip* (lit. chapéu preto) era usado principalmente por estudiosos confucionistas do século XIV ao XX.

g) Monge: O personagem usa um traje que lembra o traje de um monge budista japonês.

Figura 130 – (a) Monge no espetáculo Tambores sobre o dique; e (b) monges budistas japoneses

Fonte: (a) TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD) e (b) disponível em: <<http://jodo-tokyo.jp/wordpress/wp-content/uploads/2011/06/johoku3.jpg>>. Acesso: 18 mar. 2015.

h) Os bonecos miniatura: Os bonecos usados na cena final da peça foram feitos com enchimento e meia para a cabeça, o corpo e o traje dos bonecos foi feito com retalhos de tecidos amarrados, costurados e colados. Os próprios atores confeccionaram seus próprios bonecos.

Figura 131 – Boneco da peça Tambores sobre o dique.

Foto: Elaborado pela autora, 2014.

CAPÍTULO IV

4. A modelagem

Para se elaborar a modelagem dos trajes contidos neste trabalho, foram feitas muitas pesquisas em livros especializados sobre a construção de trajes tradicionais japoneses e trajes do período elisabetano. Participou-se de cursos e workshops de alfaiataria dos séculos XVI a XIX com o professor Graham Cottenden¹⁶⁰, que foram fundamentais para se obter um melhor conhecimento sobre a modelagem e a construção dos trajes do período elisabetano.

No Brasil, teve-se a oportunidade de verificar trajes japoneses mais simples, usados por grupos de dança japonesa, como o *hakama*, alguns *kimonos* e *yukatas*¹⁶¹. Mas não se encontrou trajes dos teatros japoneses: Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku.

Estes cursos e pesquisas foram realizados previamente a visita à sede do Théâtre du Soleil na França e ao Museu do Cinquentenário em Bruxelas e possibilitaram um melhor preparo para se analisar os trajes.

4.1. A modelagem japonesa

Devido à inexistência de trajes oficiais dos teatros Nô, Kyogen, Kabuki e Kyogen no Brasil para análise e medição, para elaborar a modelagem dos trajes destes teatros, foram utilizados como base livros de modelagem e costura tradicional japonesa, informações na internet e livros de trajes do teatro japonês.

Seguiu-se a premissa de que o traje tradicional japonês é feito basicamente por painéis retangulares e simétricos. Construiu-se a modelagem dos trajes de Kyogen, o *suô*; o traje de Kabuki, o *kitsuke*; e o traje de Bunraku, o *uchikake*, a partir de dados básicos de largura e comprimento total do traje, vistos em um modelo de livro ou da internet, posteriormente, respeitando-se a proporção da imagem verificada, ampliou-se o traje para o tamanho real. Portanto, é possível que haja algumas diferenças com o traje original, mas sua proporção e forma foram respeitadas.

¹⁶⁰ Foi professor de indumentária e figurino no curso de graduação em Design de Trajes de cena e Performance da Arts University Bournemouth – Reino Unido.

¹⁶¹ Kimono simples, sem forro, feito em algodão, mais usado em hotéis, casas de banho e durante o verão.

4.1.1. Modelagem de traje de Nô – *karaori* (*traje baseado em peça de museu)

Figura 132 - Desenho esquemático de um *karaori* de Nô

Desenho: Elaborado pela autora, 2014.

O traje de Nô construído, o *karaori*, é baseado no modelo de referência “J.3029” visto no Museu do Cinquentenário em Bruxelas em abril de 2014. Algumas medidas do traje puderam ser anotadas como podemos ver na Figura 132, mas não foi possível manuseá-lo e verificar certos detalhes devido à exibição, o que dificultou a medição apropriada do traje.

Figura 133 – Traje original de Nô referência J.3029 do Museu do Cinquentenário; e construção da modelagem de Nô – *karaori*

Fotos: Elaboradas pela autora, 2014.

Como se pode ver na Figura 133, o traje de Nô possui painéis bastante largos, neste caso com 36 cm de largura. A gola também é mais larga que a dos kimonos usados atualmente. O traje não possui nenhuma pence e as mangas não possuem abertura na parte inferior do braço.

Podemos observar algumas diferenças entre o traje original e a construção do traje, principalmente quanto ao formato da barra, que no caso do modelo “J.3029”, possui uma angulação mais acentuada, criando uma ponta na frente. Como o traje não pôde ser manipulado e estendido numa superfície plana, a questão do formato da barra permaneceu inconclusivo até construção do traje, onde as diferenças tornaram-se óbvias.

Algumas informações foram trocadas com a curadora responsável pela coleção. Entretanto, após a observação do desenho esquemático fornecido as dúvidas em relação ao modelo somente ampliaram.

Como podemos ver na Figura 134, alguns dos eixos elaborados não auxiliam na construção da modelagem e vemos que a barra é representada em um corte em ângulo reto em relação à lateral do traje. Após a realização de alguns testes, percebeu-se que o modelo também não atingia o resultado desejado.

Figura 134 - Esquema de medidas de outro traje de Nô do Museu do Cinquentenário

Desenho: Elaborado por Marie-Line Boutiau, 2014.

Após uma extensa pesquisa, seguindo informações provenientes do livro de trajes históricos de Hiroshi Kurihara e Machiko Kawamura, e utilizando as medidas do traje “J. 3029” do Museu do Cinquentenário obtém-se a seguinte modelagem:

Figura 135 - Molde do traje de Nô

Modelagem: Elaborado pela autora, 2015.

O molde que vemos na Figura 135, se assemelha dos desenhos esquemáticos elaborados inicialmente pela autora e pela assistente da curadora da coleção dos trajes de Nô do museu do Cinquentenário, porém vemos que a frente possui a barra cortada em diagonal.

Instrução de corte:

MOLDE DO KARAORI - NÔ

- 1 – Gola – cortar 1x no tecido dobrado
- 2 – Transpasse da frente – cortar 2x no tecido e 2x no forro
- 3 e 4 – Painel do corpo – emendar o molde e cortar 2x no tecido e 2x no forro
- 5 – Manga – cortar 2x no tecido e no forro dobrados

4.1.2. Modelagem de traje de Kyogen - *Suô*

Como mencionado anteriormente, a modelagem do traje de Kyogen, o *suô*, foi feito a partir das medidas de altura e largura e posteriormente graduado em escala.

Figura 136 - Imagem de referência - *suô*

Fonte: (TAKEDA; BETHE, 2002, p.168)

Figura 137 – Construção do traje de Kyogen – *suô*.

Foto: Elaborada pela autora, 2014.

O traje *suô* é um traje feito em fibra de cânhamo, e por isso tem o caimento mais rígido. Para reproduzir o traje, foi utilizada uma organza sem brilho, que também tem um caimento mais firme.

Como podemos perceber, o traje possui mangas amplas, com a parte dos punhos e abaixo dos braços abertas. As laterais do traje também ficam abertas.

Figura 138 - Desenho técnico do *suô* de Kyogen.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 139 – Molde do *suô* do Kyogen.

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:**MOLDE DO *SUÔ* - KYOGEN**

- 1 – Faixa de aplicação – cortar 4x no tecido
- 2 – Gola – cortar 1x no tecido dobrado
- 3 e 4 – Painel do corpo – Emendar o molde e cortar 2x no tecido
- 5 – Manga – cortar 2x no tecido dobrado
- 6 – Manga – cortar 2 x no tecido dobrado

4.1.3. Modelagem de traje do Kabuki – *Kitsuke*

Figura 140 – Imagem de referência – *Kitsuke*.

Fonte: (KIRIHATA, 1994, p.5)

Figura 141 – Traje de Kabuki – *kitsuke*.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

O traje *kitsuke* foi baseado em um traje usado pelo personagem *Kamakura Gongorô Kagemasa* da peça *Shibaraku*, um guerreiro samurai. Seus trajes lhe redimensionam o corpo e evidenciam as características de um herói muito forte, grande e com poderes praticamente sobre-humano, para isso o traje todo recebe uma camada de acolchoamento, sendo que os punhos e a gola recebem uma maior quantidade de manta acrílica.

Figura 142 - Desenho técnico do traje de Kabuki.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 143 - Molde do traje de Kabuki.

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:**MOLDE DO KITSUKE - KABUKI**

- 1 – Gola – cortar 1x no tecido dobrado (preencher com um rolo de manta acrílica)
- 2 – Transpasse da frente – cortar 4x no tecido e 2x na manta acrílica
- 3 e 4 – Painel do corpo – Emendar o molde e cortar 4x no tecido e 2x na manta acrílica
- 5 – Manga – cortar 4x no tecido dobrado e 2x na manta acrílica dobrada
- 6 – Punho – cortar 2x no tecido dobrado (preencher com um rolo de manta acrílica)

4.1.4. Modelagem de traje do Bunraku - *Uchikake*

Figura 144 – Frente e Costas de *uchikake* original de Bunraku

Fonte: Disponível em: <<http://www.yorkeantiquetextiles.com/2611.html>>. Acesso: 22 mai. 2015.

O traje *uchikake* de Bunraku é semelhante aos *uchikake* de tamanho real, porém ele possui aberturas na parte inferior das mangas para facilitar a manipulação do boneco. Como os bonecos não possuem corpo, os trajes possuem acolchoamento por toda sua extensão, sendo que a barra recebe uma quantidade extra.

Nas laterais foi adicionado um tipo de “nesga” para dar uma maior abertura no traje.

Figura 145 – Construção de traje de Bunraku – *uchikake*.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Figura 146 – Desenho técnico do traje de Bunraku.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Como ilustrado na Figura 146, as mangas possuem aberturas na parte de baixo da cava e na parte de baixo da manga para facilitar o acesso e sustentação do corpo do boneco.

Figura 147 - Molde do traje de Bunraku

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:

MOLDE DO *UCHIKAKE* - BUNRAKU

- 1 – Gola – cortar 1x no tecido
- 2 – Transpasse da frente – cortar 4x no tecido e 2x na manta acrílica
- 3 e 5 – Painel do corpo – Emendar o molde e cortar 4x no tecido e 2x na manta acrílica
- 4 – Nesga – cortar 4x no tecido e 2x na manta acrílica
- 6 – Manga – cortar 4x no tecido dobrado e 2x na manta acrílica dobrada

- 7 – Barra do transpasse da frente – cortar 2x no tecido (preencher com um rolo de manta acrílica)
- 8 – Barra da parte da frente do painel do corpo – cortar 2x no tecido (preencher com um rolo de manta acrílica)
- 9 – Barra da nesga - cortar 2x no tecido (preencher com um rolo de manta acrílica)
- 10 – Barra da parte traseira do painel do corpo - cortar 2x no tecido (preencher com um rolo de manta acrílica)

4.2. As modelagens dos trajes de cena do Théâtre du Soleil

Como mencionado no capítulo anterior, foi realizada uma visita à sede do Théâtre du Soleil. No período de cerca de 20 dias foram verificados aproximadamente 43 itens de trajes de cena usados nos espetáculos Ricardo II, Henrique IV e Tambores sobre o dique.

Devido à produção do espetáculo Macbeth, na época, e o excesso de trabalho para sua estreia, não foi possível receber muita atenção das figurinistas do grupo. O acesso à coleção de trajes foi conseguido graças ao auxílio da atriz Aline Borsari e algumas informações relativas aos trajes foram fornecidas principalmente por Maurice Durozier, que atuou em todas as peças aqui analisadas, durante pequenos intervalos do ensaio.

Durante a visita, participou-se de algumas atividades de costura do grupo, possibilitando um maior entendimento sobre o processo criativo e o desenvolvimento do espetáculo pelo grupo. Tornou-se visível que todos os integrantes do grupo possuem grande importância na elaboração de cada elemento do espetáculo. Os atores participam ativamente do processo de construção dos trajes de cena, seja trocando ideias com as figurinistas, ou modelando o traje no próprio corpo, ou em alguns momentos, auxiliando no corte ou costura de alguns elementos, e isto pode ser feito de maneira livre, mas posteriormente dá-se o devido acabamento e finalização por parte das figurinistas e a equipe da sala de costura.

Os materiais são aproveitados ao máximo e faz-se o traje de cena com o que há disponível. (...) Durante a montagem, quando os trajes são confeccionados, às vezes são necessários ajustes: embeber o tecido mais de um lado para fazer duas partes se encaixarem, ou criar pences; aproveitar a orela para não dar acabamento; usar o tecido um pouco “fora do fio”, etc. Ao final, preocupa-se com o efeito e impacto visual do traje, o rigor na construção às vezes é deixado de lado, mas certamente os trajes recebem acabamento e são verificados pelas figurinistas do grupo. (MATSUDA, 2015)

No caso dos trajes de cena, a colaboração entre os atores e figurinistas, torna o processo de elaboração da modelagem e/ou moulage, algo não só técnico, mas de muita criatividade, pois os trajes ganham forma em sua montagem.

Ao se observar os trajes elaborados pelo grupo, são percebidas as modificações feitas ao longo de sua construção. Faz parte do processo criativo do grupo que cada traje seja testado em cena, visto que desde o primeiro dia de ensaio eles já estão presentes. Após a estreia, também são feitos ajustes. Tudo é feito para garantir que o espetáculo seja mais justo e transmita apropriadamente sua mensagem.

Verificou-se também o grande cuidado na elaboração dos trajes, a maior parte dos trajes de Ricardo II, Henrique IV e Tambores sobre o dique, foram feitos em tecido duplo ou forrados, quando em tecido simples, levavam uma barra.

4.2.1. Os desafios da pesquisa

Um dos grandes desafios da pesquisa e estudo de trajes de cena, principalmente aquelas de antigas produções, deve-se ao risco deles já não existirem. O teatro é conhecido por ser uma arte do presente, e por isso, ao final das apresentações, restam apenas os resquícios do acontecimento teatral, e o traje de cena é um exemplo disto.

Comumente, após o fim dos espetáculos os trajes podem ser:

Reutilizados em outras produções e em ensaios, alterados de maneira integral ou parcial, emprestados, doados, são “perdidos”, descartados ou vão “desaparecendo” pelo desgaste natural que sofrem com a intensidade do uso ou pela própria alteração do modelo, tornando o traje “original” às vezes irreconhecível. As condições de armazenamento e a própria passagem do tempo também são fatores que devem ser considerados, pois agem e interferem na aparência ou estado do traje. (MATSUDA, 2015)

No caso dos trajes do Théâtre du Soleil, todas estas ações podem ocorrer a todo o momento, pois como dizem os próprios integrantes do grupo “tudo é vivo, tudo se usa como material e tudo se modifica”. Se por um lado, isto dificulta o achado dos trajes, por outro, é um processo muito natural do grupo e “absolutamente necessário para a criação no Théâtre du Soleil, sem a criação de protótipos e os constantes testes em cena o espetáculo para eles jamais se concretizaria e nem mesmo teriam a evidência do que é essencial para eles em cena.” (MATSUDA, 2015)

Os trajes do Ciclo de Shakespeare (1981-1984), por serem parte de um espetáculo mais antigo, possuem menos registros visuais e poucas peças foram encontradas no guarda-roupa da sede. Outro fator que ocorre atualmente no Théâtre du Soleil é o processo de doação dos registros dos espetáculos mais antigos (fotos, vídeos, trajes, esboços, etc.) para o acervo da *Bibliothèque Nationale de France*.

Durante a pesquisa em Paris, a maior parte dos trajes do espetáculo do Ciclo de Shakespeare estava sendo higienizada e transferida para o *Centre National de Costumes de Scène* localizada em *Moulins* na França para a comemoração do aniversário de 450 anos de

Shakespeare, com a exposição “*Shakespeare - l'étoffe du monde*”. Tentou-se diversas vezes acessar a coleção, mas devido os trajes estarem em tratamento isto não foi possível.

Percebemos assim, a importância e a preocupação do grupo em manter parte de sua história e documentar suas obras artísticas por meio de relatos, fotos, desenhos, modelagens, filmagens, trajes etc., que atualmente vem sendo passados à *Bibliothèque Nationale de France*, incumbida por organizar e preservar a coleção. Este material serve para que as pessoas tenham não apenas o conhecimento do que foi feito pelo Théâtre du Soleil, mas que a partir de estudos, se inspirem e possam aproveitar estas ideias ao elaborar novas produções.

4.2.2. Os procedimentos de elaboração das modelagens

Adotou-se o seguinte procedimento para a elaboração da modelagem até a confecção do traje: pesquisa imagética dos trajes; verificação, medição e análise dos trajes; elaboração de moldes; corte e costura do traje.

Ao analisar algumas imagens encontradas em livros, na internet e a observação dos trajes a partir de trechos de vídeos das apresentações dos espetáculos do Ciclo de Shakespeare e Tambores sobre o dique, foi possível realizar algumas deduções acerca da forma geral e o caimento do traje. Foi fundamental o conhecimento prévio sobre a modelagem de trajes elisabetanos e trajes tradicionais japoneses, pois permitiram que a análise dos trajes na sede e nas anotações das medidas fosse feita de maneira mais segura, reduzindo o risco de encontrar formas muito desconhecidas.

Na sede do Théâtre du Soleil, trabalhou-se dentro da “sala de tiros”, que funciona como um grande guarda-roupa de produções mais antigas do Théâtre du Soleil. Para a medição dos trajes não foi utilizado nenhum tipo de equipamento sofisticado ou de alta tecnologia para auxiliar na medição, contou-se apenas com: lápis, borracha, um caderno, fitas métricas e uma câmera digital de bolso, confiando-se na percepção visual e em conhecimentos básicos de costura e modelagem, além de um desejo imenso de realizar a pesquisa, mesmo com a evidente limitação de tempo (20 dias) e dinheiro.

Os trajes foram encontrados ensacados e pendurados em araras. A divisão dos trajes por espetáculos era feita por uma folha de papel colada na parte superior da arara. O que auxiliou na identificação dos trajes foram as etiquetas indicando o nome do ator costurado ao traje e as imagens de referência.

Os trajes foram medidos no chão, pois era a única superfície disponível e ampla o suficiente para estender os trajes para facilitar seu manuseio e a medição. Antes de iniciar o trabalho, buscou-se cobrir o chão com uma manta para reduzir maiores danos ao traje.

Figura 148 – Sala de tiros na Cartoucherie.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Para realizar a medição dos trajes, os trajes foram abertos e estendidos da melhor maneira possível para que se pudesse observar e compreender melhor sua forma. Foram tiradas fotos do traje completo, e posteriormente de partes de frente, lateral e costas, e detalhes.

Figura 149 – Fotos do traje do Rei Henrique IV na sede do Théâtre du Soleil.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Para que o traje pudesse ser construído da maneira mais fiel possível, foram elaborados desenhos esquemáticos do traje, contendo: as medidas, tipos de fechamento, o posicionamento das aberturas, indicação do formato, o fio do tecido, os possíveis tipos de tecidos utilizados, o tipo de peça e o nome do personagem, tudo de forma bastante detalhada e com a maior quantidade de informações possíveis, facilitando a identificação das fotos que foram tiradas de cada traje.

A medição dos trajes foi feita de diferentes formas: a primeira foi medindo-se o traje de costura a costura, a profundidade, o comprimento, as larguras e os contornos do traje com o auxílio da fita métrica e a outra forma foi modelar um pedaço de papel de seda sobre o traje, ou traçar uma área do traje sobre o papel obtendo-se ao final praticamente o molde da peça.

Em alguns casos, como por exemplo, a “capa de 3 camadas” usadas pelo personagem do Rei Henrique IV, ao identificar que os modelos das peças seguiam o estilo japonês de corte (sem pregas, cortado em grandes painéis planos e retangulares) foi possível verificar que o centro da frente e das costas da peça havia sido cortado num eixo de 90 graus em relação à barra, o que facilitou o desenho do molde.

Figura 150 - Foto do caderno com desenhos esquemáticos dos trajes com anotações de medidas e informações.

Desenhos: Elaborados pela autora, 2014.

Os trajes do Théâtre du Soleil, como mencionado anteriormente, são geralmente feitos de maneira artesanal e por isso podem possuir imperfeições e interferências, além de seguir modos de montagem que às vezes fogem dos padrões de confecção industrial.

É possível que haja grandes diferenças nas medidas mesmo quando o objetivo seja a simetria; após a finalização do traje podem haver ajustes ou a inserção de um pedaço de tecido para a redução ou ampliação do traje; a divisão de pregas feitas numa saia por exemplo pode ser feita de maneira aleatória tanto em posição, direção e profundidade. (MATSUDA, 2015)

Como a intenção neste trabalho é de elaborar a modelagem de maneira simples e fácil de reproduzir, mas ao mesmo tempo respeitando a forma e a proporção, de modo que o traje fique o mais próximo possível do traje original, em alguns momentos, foi preciso tomar certas decisões ao perceber diferenças nas medidas: quando pequenas, as medidas foram igualadas e redistribuídas uniformemente; e quando grandes, manteve-se as medidas diferenciadas e a distribuição irregular como no traje original. Estas decisões foram tomadas somente após a visualização do traje e durante a elaboração dos moldes finais.

4.2.3. As modelagens da peça Ricardo II (1981)

4.2.3.1. Traje da Rainha

Figura 151 – Foto de frente e costas da capa da rainha, peça original.

Foto: Elaborada pela autora, 2014.

À primeira vista a capa da rainha não possui nenhum elemento oriental. Porém na área da cava foram costuradas à mão na parte interna da manga externa duas mangas retangulares que lembram mangas de kimono. A manga externa possui pregas cartucho na área dos ombros.

Figura 152 – Detalhe das pregas cartucho.

Foto: Elaborada pela autora, 2014.

Figura 153 – Construção do traje da Rainha, composto por capa e vestido.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Figura 154 – Foto do vestido original da Rainha.

Foto: Elaborada pela autora, 2014.

O vestido da rainha possui a parte da saia costurada em um top de base, e por cima é costurado outro top de caimento mais rígido, que possui internamente uma camada grossa de “entretela” que dá ao top externo cerca de 0,5 cm de espessura. Na construção, foi usada uma manta encerada grossa.

A parte da saia é toda franzida, exceto 5 cm de largura na área do centro da frente do traje. O top na parte das costas recebe seis ilhoses de cada lado e um cadarço sarjado de 2 cm de largura é trançado para fazer a amarração.

Figura 155 – Construção do vestido da Rainha.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Figura 156 – Detalhe de amarração nas costas do vestido da Rainha: à esq. o traje original e à dir. a construção.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Figura 157 - Desenho técnico do vestido da Rainha.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 158 – Molde do vestido da Rainha (imagem 1 de 3).

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:

MOLDE FEMININO TAM.40 – VESTIDO RAINHA – *RICARDO II*

- 1 – Frente do top externo – cortar 2x no tecido e 1x em manta encerada espessa
- 2 – Costas do top externo - cortar 4x no tecido e 2x em manta encerada espessa
- 3 – Protetor das costas – cortar 1 no tecido e 1x em manta encerada espessa
- 4 – Frente do top interno – cortar 2x no tecido
- 5 – Costas do top interno – cortar 4x no tecido

Figura 159 – Molde do vestido da Rainha – parte da saia externa (imagem 2 de 3).

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:

MOLDE FEMININO TAM.40 – VESTIDO RAINHA – *RICARDO II*

6 – Frente da saia externa do vestido – cortar 1x no tecido dobrado

7 – Costas da saia externa do vestido – cortar 2x no tecido

8 – Acabamento da abertura da saia externa do vestido – cortar 2x no tecido

As partes 6 e 7 são franzidas e costuradas por cima do top interno, rente à borda.

Figura 160 – Molde do vestido da Rainha – parte da saia interna (imagem 3 de 3).

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:

MOLDE FEMININO TAM. 40 – VESTIDO RAINHA – RICARDO II

- 9 – Frente da saia interna do vestido – cortar 1x no tecido dobrado
- 10 – Cós da saia interna do vestido – cortar 1x em cadaço sarjado
- 11 – Costas da saia interna do vestido – cortar 1x no tecido dobrado

As partes 9 e 11 são franzidas e costuradas sobre o cadaço sarjado que é costurado sobre a parte interna do top interno. A abertura no centro das costas da parte 11 recebe somente um acabamento em bainha de lenço.

Figura 161 – Desenho técnico da capa da Rainha.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 162 – Molde da capa da Rainha (imagem 1 de 2).

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:

MOLDE FEMININO TAM. 40 – CAPA RAINHA – *RICARDO II*

- 1 – Frente do corpinho da capa – cortar 2x no tecido, 2x no forro e 2x em manta encerada
- 2 – Costas do corpinho da capa – cortar 2x no tecido, 2x no forro e 2x em manta encerada
- 3 – Manga interna falsa – cortar 4x em tecido
- 4 – Manga externa – cortar 2x em tecido

Usa-se o mesmo molde da parte 3 para fazer as duas camadas de mangas kimono falsas. As duas camadas são costuradas juntas em todo o contorno da cava e a parte do punho é mantida aberta e as duas partes separadas, faz-se apenas um acabamento de barra simples. Posteriormente a manga falsa é alinhavada na cava do corpinho na área dos ombros.

A manga externa (parte 4) é costurada sobre todo o contorno da cava. Na área dos ombros são feitas pregas cartucho de 1 cm de profundidade. Abaixo vemos uma ilustração como exemplo de montagem da prega.

Figura 163 – Recomendação de montagem da prega cartucho.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 164 – Molde da capa da Rainha (imagem 2 de 2).

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:MOLDE FEMININO TAM. 40 – CAPA RAINHA - *RICARDO II*

5 – Parte dianteira da saia da capa – cortar 2x no tecido

6 – Lateral da saia da capa – cortar 2x no tecido

7- Parte traseira da saia da capa – cortar 2x no tecido

4.2.3.2. Traje da corte

Podemos ver duas opções de uso dos trajes de personagens da corte na peça de Ricardo II, usando-se o gibão na parte superior e mudando-se as saias.

Figura 165 – Da esq. a dir.: Ricardo II, Green, Bagot e Bushy. Ato I.

Fonte: Disponível em: <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/7/4/3/0/PAR11660.jpg>>. Acesso: 20 fev. 2015.

Na primeira combinação de trajes vemos um exemplo dos trajes dos personagens Green, Bagot e Bushy, que são grandes amigos e aliados leais do Rei Ricardo II. Os três usam uma capa sobre um dos ombros, formada por um godê; um gibão e uma saia longa com pregas, que possui costurada na parte interna mais uma saia de base com três camadas de longas faixas de tecido franzido costurada.

Figura 166 – Combinação 1 do traje da corte, composto por gibão, capa de ombro e saia de pregas longa.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Figura 167 – Capa de ombro.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Figura 168 - Desenho técnico da capa de ombro.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 169 – Capa de ombro da peça *Ricardo II*.

Modelagem: Elaborado pela autora, 2015.

Instrução de corte:**MOLDE DA CAPA DE OMBRO – CORTE – *RICARDO II***

1 – Capa – cortar 1x no tecido dobrado

2 – Faixa – cortar 1x no tecido dobrado

Figura 170 - Construção do gibão.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

O molde do gibão foi adaptado com base no modelo de 1610-1620 do livro de Norah Waugh.

Figura 171 - Desenho técnico do gibão da corte da peça *Ricardo II*.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 172 - Molde do gibão da corte da peça do *Ricardo II*.

Modelagem: Elaborado pela autora, 2015.

Instrução de corte:

MOLDE MASCULINO TAM. 42 – GIBÃO – *RICARDO II*

- 1 – Gola – cortar 2x no tecido dobrado e 1x na entretela dobrada
- 2 – Costas – cortar 4x no tecido e 2x na entretela
- 3 – Frente - cortar 4x no tecido e 2x na entretela
- 4 – Aba – cortar 2x no tecido dobrado e 1x na entretela dobrada
- 5 – *Epaulette* – cortar 4x no tecido e 2x na entretela

6 – Manga inferior – cortar 4x no tecido e 2x na entretela

7 – Manga superior - cortar 4x no tecido e 2x na entretela

O *epaulette* é alinhavado sobre a área dos ombros do traje próximo à linha da cava.

Figura 173 – À esq. saia longa pregueada; e à dir. detalhe da saia interna de três camadas, costurada na parte interna da saia longa.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Figura 174 - Desenho técnico da saia longa com pregas e à dir.: detalhe da saia base com aplicação de 3 camadas de tecido franzido costurada na parte interna da saia longa com pregas.

Desenhos: Elaborados pela autora, 2015.

Figura 175 - Molde da parte externa da saia longa com pregas (imagem 1 de 3).

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:

MOLDE SAIA LONGA COM PREGAS – PARTE EXTERNA – CORTE - *RICARDO II*

- 1- Cós dianteiro – cortar 1x no tecido e na entretela
- 2 – Cós traseiro – cortar 1x no tecido e na entretela
- 3 – Saia – cortar 2x no tecido

Cortar 4 tiras de elásticos da largura do cós e prendê-los dobrados pela metade em cada uma das extremidades do cós dianteiro e traseiro de modo que as pontas da parte traseira se encontrem, e o mesmo ocorra com as pontas da parte dianteira. Nas extremidades dos elásticos são presos respectivamente uma fivela e um gancho como fechamento da peça.

Figura 176 – Molde da saia base fixada na parte interna da saia longa com pregas (imagem 2 de 3).

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:

MOLDE SAIÁ LONGA COM PREGAS – SAIÁ BASE INTERNA – CORTE - *RICARDO II*

4 – Cós – cortar 4x em cadarço sarjado

5 – Saia – cortar 2x no tecido

6 – Saia – cortar 2x no tecido

Figura 177 – Molde das três camadas de sobreposição da saia base (imagem 3 de 3).

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:

MOLDE SAIA LONGA COM PREGAS – CAMADAS SAIAS SOBREPOSTAS À SAIA BASE INTERNA – CORTE - *RICARDO II*

7 – 1ª camada – cortar 1x no tecido

8 – 2ª camada – cortar 1x no tecido

9 – 3ª camada – cortar 1x no tecido

Franzir cada uma das camadas até encaixar na largura total da saia base (partes 4 a 6). Costurar a saia em uma tira de cadaço sarjado de 3,5 cm de largura e finalmente costurar as tiras de cadaço com a camada da saia na marcação indicada na saia base interna.

Figura 178 – Traje do personagem Bolingbroke.

Fonte: (FRANCK; ROY, 1982)

Na Figura 178 podemos ver o uso do mesmo gibão, mas em uma segunda opção de combinação, com uma saia de pregas curta que possui quatro camadas de saias godês presas na parte interna, dando maior volume ao traje. O traje foi usado pelo personagem Bolingbroke na peça *Ricardo II*.

Figura 179 – Composição do traje de Bolingbroke: gibão e saia plissada

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Figura 180 – Saia curta com pregas de Bolingbroke.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Figura 181 – Detalhe da saia curta com pregas: na imagem superior o lado direito e abaixo o lado avesso.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Figura 182 - Desenho da saia plissada curta do personagem Bolingbroke.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 183 - Molde da saia curta plissada de Bolingbroke.

Modelagem: Elaborado pela autora, 2015.

Instrução de corte

MOLDE MASCULINO TAM. 42 – SAIA PREGUEADA CURTA – *RICARDO II*

- 1 – Saia – Emendar o molde e cortar 1x em tecido
- 2 – Saia – Emendar o molde e cortar 1x em tecido
- 3 – Cós – cortar 1x no tecido e 1x na entretela
- 4 – Cós da saia interna – cortar 1x no cadarço sarjado
- 5 – Saia godê interna – cortar 4x no tecido
- 6 – Saia godê interna – cortar 4x no tecido

Como podemos ver Figura 184, as saias da parte 6 ficam sobrepostas às saias da parte 5, sendo que ambas são costuradas em uma tira de cadarço sarjado e posteriormente alinhavadas a uma distância de 2 cm da lateral e sobre o cós da saia externa.

Figura 184 – Esquema de montagem da saia plissada curta.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

4.2.4. As modelagens da peça Henrique IV (1984)

4.2.4.1. O traje do Rei Henrique IV

Como podemos ver nas imagens seguintes, o traje do Rei Henrique é composto por: uma capa de gola arredondada, que lembra o *kariginu* do teatro Nô, mas sem as mangas; um kimono de três camadas; e uma saia longa de pregas como a saia usada pela corte do Rei Ricardo.

Figura 185 - Imagem de referência do Rei Henrique IV

Fonte: Disponível em: <<http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002266c/f15.jpeg>>. Acesso: 10 fev 2015.

Figura 186 – Conjunto de trajes da construção do traje do Rei Henrique IV.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Figura 187 – À esq. e centro: capa original do Rei Henrique IV e à dir.: construção da capa do Rei Henrique IV de gola arredondada.

Foto: Elaborada pela autora, 2014.

Na sede foram encontradas várias capas semelhantes a esta, mas feitas em diferentes tipos de tecidos e cores.

Figura 188 - Desenho técnico da capa do Rei Henrique IV.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 189 - Molde da capa do Rei Henrique IV.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Instrução de corte:**MOLDE DA CAPA DO REI HENRIQUE – *HENRIQUE IV***

1 e 2 – Painel do corpo – Emendar e cortar 2x no tecido

3 – Transpasse da frente – cortar 2x no tecido

4 – Gola – cortar 1x no tecido e 1x em manta acrílica

Figura 190 – Kimono de três camadas.

Foto: Elaborada pela autora, 2014.

Figura 191 – “Kimono” de três camadas do Rei Henrique IV.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Figura 192 – Visão lateral do “kimono” de três camadas e detalhe de amarração na lateral do traje.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Figura 193 - Desenho técnico da 1ª camada do kimono do Rei Henrique IV.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Como podemos ver na Figura 193, o traje possui uma fenda na parte das costas. Toda a lateral do traje é aberta, a manga é presa ao painel do corpo por um cadarço trançado.

Figura 194 - Molde da 1ª camada do kimono do Rei Henrique IV.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Instrução de corte:

MOLDE DA 1ª CAMADA DO KIMONO DO REI HENRIQUE – *HENRIQUE IV*

1 e 2 – Painel do corpo – emendar o molde e cortar 4x no tecido

3 – Gola – cortar 1x no tecido e 1x na entretela

4 – Manga – cortar 4x no tecido

Figura 195 - Desenho técnico da 2ª camada do kimono do Rei Henrique IV.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Semelhante à 1ª camada. Também possui as laterais totalmente abertas e uma fenda nas costas. A manga também é presa por uma amarração com cadarço.

Figura 196 – Molde da 2ª camada do kimono do Rei Henrique IV.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Instrução de corte:

MOLDE DA 2ª CAMADA DO KIMONO DO REI HENRIQUE – *HENRIQUE IV*

1 e 2 – Painel do corpo – emendar o molde e cortar 4x no tecido

3 – Gola – cortar 1x no tecido e 1x na entretela

4 – Manga – cortar 4x no tecido

Figura 197 - Desenho técnico da 3ª camada do kimono do Rei Henrique IV.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 198 – Molde da 3ª camada do kimono do Rei Henrique IV.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Instrução de corte:

MOLDE DA 3ª CAMADA DO KIMONO DO REI HENRIQUE – *HENRIQUE IV*

1 e 2 – Painel do corpo – emendar o molde e cortar 4x no tecido

3 – Gola – cortar 1x no tecido e 1x na entretela

4.2.4.2. O traje do príncipe Hal

Todo o traje do príncipe Hal foi elaborado a partir de deduções a partir da análise de fotos do catálogo da exposição “*Shakespeare – L'étoffe du monde*” e a partir de modelos parecidos encontrados na sede do Théâtre du Soleil.

Para auxiliar na elaboração do gibão, usou-se como referência o traje do personagem Orsino da peça *Noite de Reis* (1982) que é interpretado pelo ator Georges Bigot, que faz o personagem do Rei Ricardo em *Ricardo II* e o príncipe Hal em *Henrique IV*. A verificação do traje foi importante, pois se pôde ter alguma noção sobre a construção das mangas do gibão, a dimensão do corpo do ator e detalhes da modelagem empregada e acabamento utilizado.

Figura 199 – Traje do personagem Orsino interpretado por Georges Bigot em *Noite de Reis* (1982); e Modelo de sarouel elaborada para a peça *Noite de Reis* (1982).

Fotos: Elaboradas pela autora, 2015.

Para a construção da calça sarouel foram observadas imagens de referência de moldes e foi verificada uma sarouel elaborada pelo grupo para a peça do Ciclo de Shakespeare, *Noite de Reis* (1982), de onde foram baseadas a forma de amarração do traje e a dedução da sua forma.

A sarouel do príncipe Hal é feita em tecido fino de algodão e possui um tipo de voal cinza azulado na parte do centro com aplicações de paetês prateados. (TREILHOU-BALAUDÉ; VERDIER, 2014, p.133)

Figura 200 – (a) Traje do príncipe Hal; e (b) construção do traje do príncipe Hal – frente e costas.

Foto: (a) (TREILHOU-BALAUDE, VERDIER, 2014, p.134) e (b) fotos elaboradas pela autora, 2015.

Figura 201 – Visão lateral do traje do príncipe Hal e detalhe de calça tipo sarouel.

Fotos: Elaboradas pela autora, 2015.

Na construção, para dar um melhor caimento e estrutura à peça, utilizou-se como entretela uma manta encerada.

Figura 202 – Desenho técnico do gibão do príncipe Hal.

Desenhos: Elaborados pela autora, 2015.

Figura 203 - Molde do gibão do príncipe Hal.

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:**MOLDE DO GIBÃO DO PRÍNCIPE HAL – *HENRIQUE IV***

- 1 – *Epaulette* – cortar 4x no tecido e 2x na manta encerada
- 2 Gola – cortar 2x no tecido dobrado e 1x na manta encerada dobrada
- 3 – Frente – cortar 4x no tecido e 2x na manta encerada
- 4 – Costas – cortar 4x no tecido e 2x na manta encerada
- 5 6, 7, 8 e 9 – Abas (ordenadas em sequência da frente ao meio das costas) – cortar 4x no tecido e 2x na manta encerada
- 10, 11, 12 e 13 – Manga inferior (ordenadas em sequência) – cortar 4x no tecido e 2x na manta encerada
- 14, 15, 16 e 17 – Manga superior (ordenadas em sequência) - cortar 4x no tecido e 2x na manta encerada
- 18 – Punho – Cortar 8x no tecido e 4x na manta encerada

Figura 204 - Desenho técnico da sarouel do príncipe Hal.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

4.2.5. As modelagens da peça Tambores sobre o dique (1999)

4.2.5.1. Traje do Sr. Khang

Figura 206 – Conjunto de trajes do Sr. Khang.

Fotos: Elaboradas pela autora, 2015.

Figura 207 – Kimono interno original do Sr. Khang.

Fotos: Elaboradas pela autora, 2014.

Como podemos ver na Figura 207, o traje interno do Sr. Khang possui a manga direita feita em tecido brocado japonês com fios metálicos, usado para a construção de *obis* (faixa de cintura). Velcros são posicionados nas aberturas nas laterais do traje e no alto do ombro esquerdo e na parte esquerda da gola para se fixar no kimono externo, impedindo que o traje saia do lugar.

No centro das costas há uma abertura onde eram passadas alças usadas pelos atores-manipuladores para sustentar e suspender o corpo do ator-boneco. Somente na área do busto e costas do lado esquerdo do traje há um leve acolchoamento por manta acrílica.

Figura 208 – Camada de kimono interno do Sr. Khang.

Fotos: Elaboradas pela autora, 2015.

Figura 209 - Desenho técnico do kimono interno do Sr. Khang.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 210 – Molde do kimono interno do Sr. Khang.

Modelagem: Elaborado pela autora, 2015.

Instrução de corte:

MOLDE DO KIMONO DO SR. KHANG – PARTE INTERNA – *TAMBORES SOBRE O DIQUE*

1 e 2 – Manga direita – cortar 2x no tecido dobrado

3 e 4 – Manga esquerda – cortar 2x no tecido dobrado

5 – Reforço da gola – cortar 1x no tecido

6 – Gola – cortar 1x no tecido dobrado e 1x na entretela dobrada

7 – Transpasse da frente – cortar 4x no tecido

8 e 9 – Painel do corpo – Emendar o molde e cortar 4x no tecido

10 – Acolchoamento do painel do corpo do lado esquerdo – cortar 1x na manta acrílica

11 – Acolchoamento da manga esquerda – cortar 1x na manta acrílica

Figura 211 - Kimono externo original do Sr. Khang.

Fotos: Elaboradas pela autora, 2014.

O kimono externo possui duas golas, sendo que a interna é alinhavada sobre a gola externa, e feita no mesmo tecido da manga direita do kimono interno, de brocado com fios metálicos. Na área da cintura, foram costuradas seis alças de linha em ponto corrente para passar uma faixa estreita que faz o fechamento do traje. Na parte traseira, foram feitas duas pregas.

Como o traje só é vestido por cima do ombro esquerdo, não houve necessidade de criar uma fenda no centro das costas, somente nas laterais do traje para passar as alças usadas para a sustentação do corpo do ator-boneco.

Figura 212 – Camada de “kimono” externo do Sr. Khang.

Fotos: Elaboradas pela autora, 2014.

Figura 213 – Desenho técnico do kimono externo do Sr. Khang.

Desenhos: Elaborados pela autora, 2014.

Figura 214 – Molde do kimono externo do Sr. Khang.

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:

MOLDE DO KIMONO DO SR. KHANG – PARTE EXTERNA – *TAMBORES SOBRE O DIQUE*

- 1 – Manga – cortar 4x no tecido dobrado
- 2 – Reforço da gola – cortar 1x no tecido dobrado
- 3- Gola – cortar 1x no tecido dobrado e 1x na entretela dobrada
- 4 – Gola falsa- cortar 2x no tecido dobrado e 1 x na entretela dobrada
- 5 – Transpasse da frente – cortar 4x no tecido
- 6 e 7 – Pannel do corpo – emendar o molde e cortar 4x no tecido

A gola falsa (parte 4) é alinhavada no decote na parte interna do traje.

Figura 215 – Gola interna do Sr. Khang.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

A gola falsa possui faixas estreitas nas extremidades para auxiliar na fixação do traje. Ela é usada por dentro das camadas de kimono interna e externa para dar a impressão de se usar uma camada extra de kimono, além de proteger as golas dos trajes de se desgastarem. Uma tela de nylon bastante rígida é usada na parte interna como entretela.

Figura 216 – Molde da gola do Sr. Khang.

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:

MOLDE DA GOLA FALSA DO SR. KHANG – *TAMBORES SOBRE O DIQUE*

1 – Faixa – cortar 2x no tecido

2 – Gola – cortar 1x no tecido dobrado e 1x em tela de nylon dobrada

4.2.5.2. Traje do Chanceler**4.2.5.1. Traje do Chanceler**

O traje do Chanceler é composto por um chapéu, duas camadas de jaquetas e uma saia com três pregas, que lembra um *hakama*.

Figura 217 – Traje do Chanceler

Fonte: Disponível em: <http://www.henricartierbresson.org/wp-content/uploads/2014/09/Martine-Franck_FHCB_1-728x474.jpg>. Acesso: 20 abr. 2015.

Figura 218 – Conjunto de trajes do Chanceler.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

Figura 219 – Saia com pregas do Chanceler.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

A saia com pregas foi estruturada com uma tela de nylon bastante firme, usada como entretela. As pregas são pespontadas na borda de cada prega para fixar e evidenciar a dobra.

O fechamento do cós é feito por velcro largo no lado direito.

Figura 220 – Jaqueta interna do Chanceler.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

A jaqueta interna possui uma manga falsa alinhavada na parte interna na área da cava. A parte de baixo da manga é deixada aberta. O traje possui uma abertura do centro das costas e nas laterais para permitir a passagem das alças de sustentação do ator-boneco.

Figura 221 – Jaqueta externa do Chanceler.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

A jaqueta externa só possui aberturas laterais, pois é usada somente sobre o ombro esquerdo.

Figura 222 – Laço do Chanceler.

Foto: Elaborada pela autora, 2015.

O laço foi estruturado com tela de poliéster rígido, para manter a forma. E é fixado com o auxílio de um velcro largo.

Figura 223 – Desenho técnico da saia do Chanceler.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 224 – Molde da saia de pregas do Chanceler.

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:**MOLDE DA SAIA DE PREGAS DO CHANCELER – TAMBORES SOBRE O DIQUE**

- 1 – Painel dianteiro – cortar 2x no tecido e 1x em tela de nylon
- 2 – Painel traseiro – cortar 2x no tecido e 1x em tela de nylon
- 3 – Cós traseiro – cortar 1x no tecido e 1x em tela de nylon
- 4 – Cós dianteiro – cortar 1x no tecido e 1x em tela de nylon
- 5 – Aba dianteira – cortar 4x no tecido e 2x em tela de nylon

Figura 225 – Recomendação de montagem da lateral da saia do Chanceler.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 226 – Kimono interno do Chanceler.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 227 – Molde do kimono interno do Chanceler.

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:**MOLDE DO KIMONO INTERNO DO CHANCELER – TAMBORES SOBRE O DIQUE**

1, 2 e 3 – Aplicações – cortar 2x no tecido dobrado

4 – Manga base interna – cortar 4x no tecido dobrado

5 e 6 – Manga externa – cortar 4x no tecido dobrado

7 – Transpasse da frente – cortar 4x no tecido

8 e 9- Painel do corpo – emendar o molde e cortar 4x no tecido

10 – Gola – cortar 1x no tecido dobrado e 1x na entretela dobrada

Figura 228 – Kimono externo do Chanceler.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 229 – Molde do kimono externo do Chanceler.

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:**MOLDE DO KIMONO EXTERNO DO CHANCELER – TAMBORES SOBRE O DIQUE**

- 1 – Manga – cortar 2x no tecido dobrado
- 2 – Reforço da gola – cortar 1x no tecido dobrado
- 3 – Gola – cortar 1x no tecido dobrado e 1x na entretela dobrada
- 4 – Transpasse da frente – cortar 4x no tecido
- 5 e 6 – Painel do corpo – emendar o molde e cortar 4x no tecido

Figura 230 – Desenho técnico do laço do Chanceler.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

Figura 231 – Prancha de modelagem do laço do Chanceler.

Modelagem: Elaborada pela autora, 2015.

Instrução de corte:**MOLDE DO LAÇO DO CHANCELER – TAMBORES SOBRE O DIQUE**

1 – Laço – cortar 2x no tecido e 1x em tela de nylon

2 – Cós – cortar 1x no tecido e 1x em tela de nylon

3 – Nó – cortar 2x no tecido e 1x em tela de nylon

Montar conforme o exemplo da Figura 232:

Figura 232 – Esquema de montagem do laço do Chanceler.

Desenho: Elaborado pela autora, 2015.

CONCLUSÃO

Neste trabalho foram abordados como as mudanças culturais alteraram o conteúdo de peças e a configuração dos teatros japoneses. Foi observado durante o percurso da história dos teatros japoneses como a influência dos temas e tendências em voga em cada período de sua formação contribuíram para a consolidação de muitos dos elementos que vemos ainda nos dias atuais.

Percebemos que a origem do teatro no Japão provém da transformação de rituais sagrados em danças, música, canto e pequenas interpretações que derivam das invocações aos deuses, e que com o tempo foram se firmando como formas de drama rudimentares até a criação do Nôgaku, que reúne o os teatros Nô e o Kyogen.

Vimos que grande parte do repertório destes teatros mesclam lendas, fenômenos espetaculares e literatura clássica a fatos históricos e aspectos da vida cotidiana tanto da população, quanto da corte e dos militares, aliados as técnicas de atuação bastante estilizada, criam um espetáculo de teor fantástico, muitas vezes apoiado no misticismo e que se mantêm, apesar de marcarem a história, universais e de certo modo atemporais, devido à semelhança dos temas com situações que ocorrem ao nosso redor.

No caso do teatro Kabuki, vimos como as leis restritivas quanto ao uso de certos trajes, juntamente com a influência de trajes estrangeiros fizeram com que os trajes de cena do Kabuki ganhassem uma configuração mais extravagante e exótica, diferente dos trajes do cotidiano.

A popularidade destes teatros está diretamente ligada à sintonia com os gostos e pensamentos do povo daquele determinado período histórico, sendo esta interação com o público a ferramenta mais valiosa do teatro. No caso dos teatros japoneses, vimos que o favorecimento de alguma companhia ou ator fez com que muitos dos trajes da corte e dos samurais fossem parar entre os trajes de cena destes teatros. Ainda que houvesse uma divisão clara por classes sociais: naquele período, a corte e os militares não se misturavam aos artistas, que geralmente provinham de classe marginalizada da população.

Ao estudar os trajes dos teatros japoneses, podemos ver como eles marcam a história da indumentária e da moda utilizada no Japão, desde a Era Heian, que marca o florescimento da arte nacional japonesa, presente nos trajes do Nô com os trajes da corte; o Período Kamakura, mais fortemente presente nos trajes de Kyogen, com trajes de senhores feudais e

servos; e o Período Edo, mais proeminente nos trajes de Kabuki e Bunraku, com os trajes de samurais e os trajes da moda em voga da população.

Percebeu-se a versatilidade no uso dos trajes japoneses, apesar da simplicidade em sua modelagem, feita em painéis retangulares e sem intervenção de pences ou fechamentos como ganchos, zíperes, botões ou outros. Somente com o uso de faixas e dobraduras, havia – e há – a possibilidade de se vestir diferentes tamanhos e tipos de corpos.

Ao observar as imagens contidas no trabalho, vemos como as modelagens de trajes femininos e masculinos são semelhantes, se diferenciando, geralmente, apenas pelo formato da manga e no comprimento do traje ou no modo como são vestidos.

Pode-se compreender a importância dos trajes de cena dos teatros japoneses como cenários ambulantes (ou portáteis), já que em termos visuais, os trajes e os adereços do ator possuem em si características, quanto ao seu formato, o modo como é usado, o tipo de tecido, a cor ou a padronagem usada, juntamente com a máscara, maquiagem, ou tipo de cabelo e adereço, que auxiliam o público a identificar de maneira rápida a identidade da personagem, trechos ou passagens da história a ser contada, nível social, ocasião e outros.

A simbologia contida em cada elemento do traje japonês faz com que sua escolha seja vista com muita seriedade, pois atualmente existem regras rígidas quanto ao seu uso que foram sendo estabelecidas com o passar dos tempos. O uso destes elementos no traje faz com que a atenção do público se fixe no ator que o porta. Se por um lado, os trajes japoneses são bastante versáteis e simples em sua construção, por outro, eles se tornam complexos ao compilar um universo de informações sutis a respeito do personagem.

Percebemos como o contato entre culturas oriental e ocidental também favoreceu a configuração dos teatros Kabuki e Bunraku, visível principalmente na elaboração dos trajes e no conteúdo das peças apresentadas. Alguns exemplos são o caráter extravagante proveniente, a início, da mescla de trajes japoneses e portugueses pela dançarina *Okuni* que marca a origem do teatro Kabuki no fim do século XVI e início do XVII; e posteriormente, já no século XIX, o processo de ocidentalização dos japoneses que modifica o estilo das peças apresentadas para um drama mais realista e o uso de novas tecnologias, que modificam o edifício teatral; e a criação, mais recentemente, do Super Kabuki, que se assemelha aos shows da Broadway.

Com o contato com o “exterior”, não apenas os trajes de cena se diferenciam como também o *kimono* de uso social da população. Vimos como o uso de blusas brancas de gola alta por parte das mulheres ocidentais, no século XIX, pode ter influenciado a preferência do uso de golas de kimono também brancas, e como a silhueta em “S” também passa a ser

imitada, com o auxílio de um grande laço nas costas e um *haori* por cima, que remete ao uso das jaquetas ocidentais. Percebemos como alguns itens, gostos e significados foram aos poucos sendo incorporados ao traje japonês, tornando-se com o tempo algo típico nacional.

Vemos também o movimento inverso desta relação. No ocidente, temos a apropriação da estética japonesa principalmente na elaboração de novos movimentos artísticos, como o *impressionismo* e o *japonismo*. No campo da indumentária, percebemos a influência mais fortemente nas décadas de 1910 e 1920. E no universo teatral, o diálogo é iniciado no *simbolismo*, onde a atenção se volta aos valores estéticos e as formas estilizadas e sintetizadas de atuação que fazem com que o público exercite mais sua criatividade ao usar a imaginação.

Com estes movimentos vemos alguns valores da cultura japonesa como: o uso de simbolismos, culto ao essencial e estilização, presentes em cada aspecto do teatro japonês, também passam a ser mais bem investigados pelo ocidente e passam a ser aplicados no trabalho de diversos artistas ocidentais. E como no caso deste trabalho, focou-se nos espetáculos apresentados pelo Théâtre du Soleil que possuem declaradamente influências japonesas.

Como verificado, a grande maioria dos trajes do Théâtre du Soleil para Ricardo II e Henrique IV foram feitos a partir de influências japonesas. O aspecto japonês é conseguido mesmo sem haver o uso de trajes ou tecidos originários do Japão.

Em Tambores sobre o dique, porém, pode-se perceber a inserção de alguns itens do vestuário japonês e o uso de alguns tecidos, mas que são modificados para servirem à cena. Diferentemente dos teatros tradicionais japoneses, os modos de uso dos trajes do Théâtre du Soleil não são codificados, mas sua dimensão, forma e a escolha de materiais, padrões e cores sugerem a identidade dos personagens.

Cores claras e tons metalizados costumam estar associadas à realeza: vemos o mesmo padrão nos trajes do Rei Ricardo, no traje do Rei Henrique e no traje do Sr. Khang, por exemplo. A coragem e a ousadia no traje de personagens mais jovens como Duan, Wang Po e Hun em Tambores sobre o dique é representada pela cor vermelha, o mesmo pode ser dito sobre o personagem Douglas (Maurice Durozier) que na peça Henrique IV é quem agride o Rei Henrique IV.

O estudo dos trajes teatrais japoneses torna-se importante não apenas por conter valores culturais e estéticos, mas por servir ainda nos dias atuais como fonte de inspiração para a criação de espetáculos contemporâneos.

Ariane Mnouchkine se apropria inicialmente desta estética como um meio de fugir do realismo, buscando evitar o engessamento da expressão artística dos atores e dar “forma” à

peça. Nos espetáculos de Ricardo II, Henrique IV e Tambores sobre o dique, os trajes, juntamente a outros elementos como a cenografia, adereços, música e iluminação, acabam criando um novo universo onde a arte ocidental e valores da cultura japonesa se mesclam num espetáculo original.

A encenadora encontra nas artes japonesas exemplos mais justos dos tempos de cavalaria e aspectos da época da corte, de militares e guerreiros, mais próximos do universo ritual que necessitava para suas peças. Estes trajes também ofereciam a possibilidade de dar aos personagens um caráter mais digno e requintado e por isso a corte acaba sendo representada por trajes ao estilo japonês tanto nas peças do Ciclo de Shakespeare quanto em Tambores sobre o dique.

Em alguns casos, o traje dá a ideia de sacralização da personagem. É o caso do traje do Rei Ricardo II, cuja personagem acreditava ser descendente direta do divino, tornando-o excepcional e com poderes quase sobre-humano. Ao final do espetáculo, prova-se justamente o contrário.

A influência japonesa não se restringiu apenas ao caráter estético das peças, pois elas se refletiram no modo em que os atores expressaram a noção de hierarquia e a dignidade de guerreiros da corte em Ricardo II e Henrique IV, percebidas no andar, nas poses e na “ritualização” das ações. Em Tambores sobre o dique os atores tiveram que trabalhar o corpo para que ficassem parecendo bonecos, com movimentos titubeantes e “duros”, passando por um processo parecido com a dos atores de Kabuki em relação ao Bunraku.

A investigação e construção dos trajes e a modelagem do Théâtre du Soleil foi de extrema importância, pois suas criações híbridas representam exemplos bem sucedidos do uso destas influências japonesas. Os constantes testes das roupas durante os ensaios, bem como o processo de adaptação dos trajes até o modelo final, permitem que o traje resultante seja uma evidência de todas as intenções que o grupo visava para o espetáculo, já que prezam pela essência. Estas constantes transformações dos trajes e seu aproveitamento em novas peças podem acarretar no seu desaparecimento ou na impossibilidade de seu reconhecimento. Entretanto, isto faz parte do processo criativo do grupo e não é visto de maneira negativa, já que eles veem os materiais como algo “vivo” e que devem ser bem aproveitados.

Para a elaboração das modelagens e as construções dos trajes dos teatros japoneses e do Théâtre du Soleil, nota-se a importância do conhecimento básico prévio sobre a construção de moldes de trajes da era elisabetana e de trajes tradicionais japoneses, essenciais para compreender como os trajes foram construídos, facilitando a interpretação dos modelos. A

elaboração do caderno de desenhos com o detalhamento e anotações sobre os trajes foi uma forma de facilitar a reprodução dos trajes.

A visita à sede do Théâtre du Soleil certamente contou com uma limitação de tempo e recursos financeiros, além do fato de na época a maior parte dos trajes estarem em processo de doação e higienização, que impossibilitou uma investigação mais aprofundada. Por outro lado, a oportunidade de observar e acompanhar o trabalho das figurinistas e dos atores do grupo na montagem de *Macbeth* foi de extrema riqueza, pois foi possível compreender o processo criação dos trajes de cena e utilizar este conhecimento posteriormente na elaboração das modelagens. Foi possível compreender também como o trabalho conjunto entre figurinistas e atores permite que a modelagem e a *moulage* possam ser trabalhadas de maneira extremamente criativa, não somente técnica.

Ao elaborar a modelagem e construir os trajes, como formas de verificar o molde, buscou-se a máxima aproximação dos trajes originais, mas dentro das possibilidades. Têm-se a consciência da impossibilidade de fazer uma reconstrução fiel perfeita, dado que os materiais usados não são os mesmos, e que os trajes passam por um processo natural de interpretação e adaptação de quem os constrói. Mas a comparação entre a foto do traje original e suas construções e modelagens permite ver que o resultado final obtido foi muito satisfatório, pois os trajes possuem um aspecto muito semelhante. As possíveis diferenças não denigrem o trabalho, muito pelo contrário: favorecem a ampliação da discussão acerca da construção dos trajes.

Percebe-se o estudo das modelagens dos trajes teatrais japoneses e do Théâtre du Soleil como uma forma de se registrar um dos elementos do acontecimento teatral.

Constata-se com o estudo que o Théâtre du Soleil foi capaz de reunir em um único traje valores de ambas as culturas, mas sempre respeitando suas limitações e possibilidades a favor da cena. As modelagens servem como um meio de verificar como esta hibridização entre culturas ocorre nos trajes, tornando-as visíveis, além de possibilitarem e facilitarem sua divulgação, reprodução e uso em futuras produções e pesquisas. Resgata-se desta forma uma parte da cultura e da história do teatro quem une o Japão e o ocidente, o tradicional e o contemporâneo.

Este estudo é de grande importância para o teatro brasileiro, já que não encontramos um estudo aprofundado que alie as culturas oriental e ocidental com foco nos trajes de cena. E que, além disso, registra as modelagens e os procedimentos de sua elaboração aqui descritos, o que destaca sua originalidade.

Espera-se que esta pesquisa beneficie todos aqueles que de alguma maneira se interessam pelo tema: estudantes, praticantes ou profissionais da área artística que buscam mais informações sobre o traje de cena dos teatros japoneses e as possibilidades que seu uso oferece à cena ocidental contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANAWALT, Patricia Rieff. *A história mundial da roupa*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

ARNOLD, Janet. *Patterns of Fashion 3 – The CUT and construction of clothes for men and women c1560-1620*. Londres: Macmillan, 1985.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator – um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

BEASLEY, W.G. *The Modern History of Japan*. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1989.

_____. *Modern Japan: Aspects of history, literature and society*. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1989.

_____. *The rise of modern Japan*. Tokyo: Charles Tuttle, 1990.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRANDON, James R. *The Cambridge guide to Asian Theatre*. UK: Cambridge University press, 1997.

BREMNER, Ian. *The Reign of Richard II, 1377-1399*. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/history/british/middle_ages/richardii_reign_01.shtml>. Acesso: 15 mai. 2015.

CARVALHO, Daniela de. *Nambanjin: sobre os portugueses no Japão*. Portugal: Universidade Fernando Pessoa, ANTROPOlógicas, nº 4, 2000.

CAVAYE, Ronald. *Kabuki – A Pocket Guide*. Boston, Rutland, Vermont, Tokyo: Tuttle Publishing, 1993.

CAVAYE, Ronald; GRIFFITH, Paul; SENDA, Akihiko. *A Guide to the Japanese Stage - From Traditional to Cutting Edge*. Tóquio, Nova York, Londres: Kodansha International, 2004.

CHESNEAUX, Jean. *A Ásia oriental nos séculos XIX e XX*. São Paulo: Pioneira, 1976.

CRAIG, Edward Gordon (1872-1966). *The Theatre Advancing*. Boston: Little, Brown, and Company, 1919. Disponível em: <<https://archive.org/details/theatreadvancing00craiala>>. Acesso: 20 mai. 2015.

_____; RIBEIRO, Almir. *O ator e a supermarionete*. Sala Preta, Brasil, v.12, n.1, p.101-124, jun. 2012. ISSN: 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57551/60595>>. Acesso: 25 mai. 2015.

CULTURAL PATH FUTABA MUSEUM – *Former Residence of Sadayakko Kawakami*. Disponível em: <http://www.futabakan.jp/english/significant_people.html#sadayakko>. Acesso: 27 mai. 2015.

DALBY, Liza. *Kimono – Fashioning Culture*. London: Vintage, 2001.

DENNEY, Joyce. *Noh Costume*. In: Heilbrunn Timeline of art History. New York: The Metropolitan Museum of Art: 2000. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/nohc/hd_nohc.htm>. Acesso: 20 fev. 2015.

DEPARTMENT OF ASIAN ART. *Heian Period (794–1185)*. In: Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/heia/hd_heia.htm>. Acesso: 20 mai. 2015.

_____. *Jomon Culture (ca. 10,500–ca. 300 B.C.)*. In: Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/jomo/hd_jomo.htm>. Acesso: 20 mai. 2015.

_____. *Kamakura and Nanbokuchō Periods (1185–1392)*. In: Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/kana/hd_kana.htm>. Acesso: 20 mai. 2015.

_____. *Kofun Period (ca. 3rd century–538)*. In: Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/kofu/hd_kofu.htm>. Acesso: 5 mai. 2015

_____. *Samurai*. In: Heilbrunn Timeline of art History. Nova York: The Metropolitan Museum of Art: 2000. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/samu/hd_samu.htm>. Acesso: 28 mar. 2015.

_____. *Shoguns and Art*. In: Heilbrunn Timeline of art History. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/shga/hd_shga.htm>. Acesso: 28 mar. 2015.

DOWNER, Lesley. *Madame Sadayakko – the geisha Who bewitched the West*. USA: Gottam Books, 2003.

DUBURG, Annette ; VAN DER TOL, Rixt. *Moulage : arte e técnica no design de moda*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

DUSIGNE, Jean-François. *Le Théâtre Du Soleil : Des traditions orientales à la modernité occidentale*. France: CNDP, 2003.

ERNST, Earle. *The influence of Japanese theatrical style on western theatre*. The Johns Hopkins University Press, Educational Theatre Journal, Vol.21, nº 2, maio de 1969, páginas 127-138. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3205628>>. Acesso: 4 jul. 2015.

FELDMAN, Martha; GORDON, Bonnie. *The Courtesan's Arts: Cross-Cultural Perspectives*. New York: Oxford University Press, 2006.

FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

_____. *Trajectoires Du Soleil – autour d'Ariane Mnouchkine*. Paris: Theatrales, 1998.

FONDATION PIERRE BERGÉ YVES SAINT LAURENT. *KABUKI - COSTUMES DU THÉÂTRE JAPONAIS*. Exposição de 7 março 2012 a 15 julho 2012. Curadora: Aurélie Samuel; Designer da exposição: Christophe Martin. Disponível em: <http://www.fondation-pb-ysl.net/medias/fichiers/DP_Kabuki_2012_EN_LwR_WEB.pdf> Acesso: 7 mai. 2015.

FRANCK, Martine; ROY, Claude. *Double Page n°21 - Le Théâtre du Soleil: Shakespeare*. França: Éditions SNEP, 1982.

FRANCK, Martine ; TEMKINE, Raymonde ; MOSCOSO, Sophie. *Double Page n° 32 - Le Théâtre du Soleil: Shakespeare 2^e partie*. França: Éditions SNEP, 1984.

FRANÇOIS, Guy-Claude. *"Construire pour le temps d'un regard"*. Nantes: Musée des Beaux-Arts, 2009.

GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: cena e pensamento Nô*. São Paulo: Ed. Perspectiva: Fundação Japão: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.

_____. *Kyôgen: o teatro cômico do Japão*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão/ Massao Ohno, 1989.

GONÇALVES, Higor Branco. *Bunraku: Um Panorama Histórico do Teatro de Bonecos Japonês*. Revista Pandora Brasil. N° 31, Junho de 2011, ISSN: 2175-3318. Disponível em: <http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/teatro/higor.pdf>. Acesso: 20 mai. 2015.

GREINER, Christine. *O Teatro Nô e o Ocidente*. São Paulo: FAPESP/AnnaBlume, 2000.

GRUCHY, John Walter de. Tese: *Orienting Arthur Waley: Japonisme, Orientalism and the creation of Japanese literature in English*. University of British Columbia, 2000.

GUNJI, Masakatsu. *Kabuki*. Kodansha International, 1969.

HANE, Mikiso. *Modern Japan: a historical survey*. Boulder: Westview Press, 2009.

HAY, Susan Anderson ed. *Patterns and poetry: Nô robes from the Lucy Truman Aldrich Collection at the Museum of Art. Rhode Island School of Design*. Catálogo de exposição, com artigos de Monica Bethe, Susan Handerson Hay, Iwao Nagasaki, Helen M. Nagata. Providence: Rhode Island School of Design, 1992.

INOURA, Yoshinobu. *A History of Japanese Theater I - Noh and Kyogen*. Japan: Kokusai Bunka Shinkokai (Japan Cultural Society), 1971.

IVES, Colta. *Japonisme*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000—. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm>. Acesso: 12 ago. 2015.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. *Alguns apontamentos sobre atuação contemporânea*. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/edicoes_anteriores/7/files/2010/CENICAS-03Daiane.pdf>. Acesso: 20 mai. 2015.

JAPAN ARTS COUNCIL. *An Introduction to Noh & Kyogen*. (2004) Disponível em: <<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/index.html>>. Acesso: 20 out. 2015.

JENKINS, Ron. *As if They Are Puppets at the Mercy of Tragic Fate*. Seção de Teatro. Jornal New York Times. Publicado em: 27 de maio de 2001. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2001/05/27/theater/theater-as-if-they-are-puppets-at-the-mercy-of-tragic-fate.html?pagewanted=all&src=pm>>. Acesso: 15 mai. 2015.

KABUKI. *Invitation to Kabuki*. Conteúdo produzido pelo Conselho de Artes do Japão, 2007. Disponível em: <<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/index.html>>. Acesso: 30 mar. 2015.

KANASEKI, Hiroshi; SAHARA, Makoto. *"The Yayoi Period."* In: Asian Perspectives Honolulu, Hawaii 19.1 (1976): 15-26. Disponível em: <<http://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/handle/10125/16852/AP-v19n1-15-26.pdf?sequence=1>>. Acesso: 3 jan. 2015.

KANZE, Yoshimasa; SHOUDA, Natsuko; AOKI, Shinji. *Enmoku-betsu ni miru nō shōzoku ippo susumete nō kanshō*. Japão: Tankōsha, 2004.

KAWATAKE, Toshio. *Kabuki: baroque fusion of arts*. Tokyo: The International House of Japan Library, 2003.

KEENE, Donald. *Nô - The Classical Theater of Japan*. Tóquio: Kodansha International Ltd., 1966.

KENNEDY, Alan. *Japanese Costume – History and Tradition*. Paris: Éditions Adam Biro, 1990.

KIERNANDER, Adrian. *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

KIRIHATA, Ken. *Kabuki Costumes*. Kyoto: Fujioka Mamoru; Kyoto Shoin Co., Ltd., 1994.

KONPARU, Kunio. *The Noh Theater - Principles and Perspectives*. New York: John Weatherhill, 1983.

KUNIYOSHI, Celina. *Imagens do Japão: uma utopia de viajantes*. São Paulo: Estação Liberdade, FAPESP, 1998.

KURIHARA, Hiroshi; KAWAMURA, Michiko. *Jidai ishō no Nui-kata – Fuku-gen hin wo chuushin to shita Nihon dentou ifuku no kousei gihou*. Japão: Genryu-sha, 1984.

KURKINEN, Mariana. Tese: *The Specter of the Orient - Modern French mime and traditional Japanese theatre in the 1930s*. Finlândia: Universidade de Helsinki.

- KUSANO, Darci Yasuco. *O Que é o Teatro Nô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Teatros Bunraku e Kabuki : uma visada barroca*. São Paulo : Ed. Perspectiva, 1993.
- KYOTO NATIONAL MUSEUM. *Okuni Kabuki Screen*. Disponível em: <http://www.kyohaku.go.jp/eng/syuzou/meihin_%83%7B%83%5E%83%93%83%7D%83b%83v%8C%C3%82%A2/kaiga/kinsei/item05.html> Acesso em: 30 abril 2012.
- LEITER, Samuel L. *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*. Second Edition. UK: Rowman&Littlefield, 2014.
- LE THÉÂTRE DES NATIONS. Disponível em: <<http://www.theatredesnations.com/index-photos.html>>. Acesso: 11 mai. 2015.
- LIDDELL, Jill. *The Story of the Kimono*. EUA: E. P. Dutton, 1989.
- MARSHALL, John. *Make your own Japanese clothes – Patterns and ideas for modern wear*. Tokyo, NY, London: Kodansha International, 1988.
- MATSUDA, Juliana Miyuki. *Introdução aos Trajes Tradicionais Japoneses e os trajes de cena do Teatro Nô*. (2013) Anais do 9º Colóquio de Moda, Comunicação Oral – Eixo 7 - Figurino. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/9-Coloquio-de-Moda_2013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-7-FIGURINO_COMUNICACAO-ORAL/Introducao-aos-Trajes-Tradicionais-Japoneses-e-os-trajes-de-cena-do-Teatro-No.pdf>. Acesso: 6 jun. 2015.
- _____. *A elaboração das modelagens de trajes de Henrique IV do Théâtre du Soleil*. (2015) Anais do 11º Colóquio de Moda, Comunicação Oral – Eixo 7 - Figurino. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/11-Coloquio-de-Moda_2015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO7-FIGURINO/CO-7-A-ELABORACAO-DAS-MODELAGENS-DE-TRAJES-DE-HENRIQUE-IV.pdf>. Acesso: 20 set. 2015.
- MILLER, Judith G. *Ariane Mnouchkine*. London, New York: Routledge, 2007.
- MNOUCHKINE, Ariane, 1939. *A arte do presente: entrevistas com Fabienne Pascaud*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.
- _____. ; TREISMAN, Deborah. *Tambours Sur La Digue*. Grand Street No. 70, Against Nature (Spring, 2002), pp. 100-106. Published by: Jean Stein. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25008598>>. Acesso: 15 mai. 2015.
- MORIARTY, Elizabeth. *Asian Folklore Studies*. Nanzan University, 1976. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1177647?uid=3737664&uid=2129&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21100758046561>>. Acesso: 30 abr. 2015.
- NIPONICA. *Special Feature - Welcome to the World of Kabuki*. Tóquio, Ministério das relações exteriores do Japão (MOFA), nº1, 2010.
- NOGUCHI, Yone. *Sada Yacco*. New York Dramatic Mirror, 17 Feb. 1906, p. 11. Disponível em: <http://www.botchanmedia.com/YN/articles/Sadayacco.htm>>. Acesso: 20 mai. 2015.

NOH & KYOGEN. *An Introduction to Noh & Kyogen*. Conteúdo produzido pelo Conselho das Artes do Japão, 2004. Disponível em: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/index.html>>. Acesso: 12 mai. 2015.

OHKURA, Shunji; KAMIMURA, Iwao. *Kabuki Today - The art and tradition*. Tokyo, New York, London: Kodansha International, 2001.

OI, Célia; KOBAYASHI, Ayako; SAITO, Takamasa; CORDARO, Madalena Hashimoto. *O florescer das cores – a arte do período Edo*. Catálogo de exposição. São Paulo; Tóquio: Pinacoteca do Estado de São Paulo / Agência de Cultura do Japão, 2008.

OKANO, Michiko. *Fronteira e diálogo na arte japonesa*. IV Encontro de História da Arte (EHA) da Unicamp, 2012. _____ . *Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume; FAPESP; Fundação Japão, 2012.

ORTOLANI, Benito. *The Japanese Theatre: from shamanistic ritual to contemporary pluralisms*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

PAGET, Rhiannon. *Hasekura Tsunenaga's portrait has a tale to tell*. Special to The Japan Times. Disponível em: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2014/03/12/arts/hasekura-tsunenagas-portrait-has-a-tale-to-tell/#article_history>. Acesso: 16 abr. 2015.

PATE, Allan Scott. *Ningyô: the art of the japanese doll*. UK: Tuttle, 2005.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *The intercultural performance reader*. Londres: Routledge, 1996.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Ariane Mnouchkine - Introdução, escolha e apresentação dos textos por Béatrice Picon-Vallin*. São Paulo: Rio corrente, 2011.

_____. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PRONKO, Leonard. C. *Teatro: Leste Oeste*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Teatros do silêncio*. Sala Preta, Brasil, v. 5, p. 69-77, nov. 2005. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57265>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

QUILLET, Françoise. *L'Orient au Théâtre du Soleil*. France: L'Harmattan, 1999.

RIBEIRO, Almir. *Uma pedagogia teatral velada: a über-marionette de Gordon Craig. Tradição – Movimento – Futuro*. ISSN: 1519-275x. Cena, N.12, 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/35379/24304>>. Acesso: 20 mai.2015.

RICHE, Donald. *Three Modern Kyogen*. Vermont: Charles E. Tuttle Company, 1972.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SAITO, Cecília. *A cultura japonesa entre o kimono e o gesto no corpo feminino japonês*. Revista de Estudos Universitários, v.34. São Paulo: 2008.

SAKURAI, Célia. *Os Japoneses*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

SASAKUCHI, Rei. *Look inside the puppet's head*. Artigo. The Japan Times. Seção de Cultura. Publicado em: 13 set 2007. Disponível em: <<http://www.japantimes.co.jp/culture/2007/09/13/stage/look-inside-the-puppets-head/#.VfNMRfIViko>>. Acesso: 11 jun. 2015.

SCHECHNER, Richard; APPEL, Willa (Ed.). *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*. UK: Cambridge University Press, 1990.

_____. *Performers e Espectadores - transportados e transformados*. Revista Moringa, João Pessoa, v.2, n.1; p. 155-185, jan./jun. de 2011.

_____. *What is performance?* In: Performance Studies: an introduction. 2007, p.28-51.

SHAVER, Ruth M. *Kabuki Costume*. Rutland, Vermont & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Company, 1966.

SHIMIZU, Toki. *Yasashii Wasai*. Tóquio: Japan Vogue Company, 2004.

SHIRANE, Haruo. *Japan and the Culture of the four seasons – Nature, Literature and the Arts*. New York: Columbia University Press, 2012.

STANLEY-BAKER, Joan. *Japanese Art*. Londres: Thames & Hudson Ltd., 1984.

SUZUKI, Eico. *Nô - Teatro Clássico Japonês*. São Paulo: Editora do Escritor, 1977.

TAKANO, Michiko; SATOU, Takako. *Hajimete no Wasai*. Japão: Nagaokashoten, 2010.

TAKEDA, Sharon Sadako. *Miracles & Mischief: Noh and Kyôgen theater in Japan*. In collaboration with Monica Bethe. CA: Los Angeles County Museum of Art, 2002.

TAZAWA, Yutaka; MATSUBARA, Saburo; OKUDA, Shunsuke; NAGAHATA, Yasunori. *História Cultural do Japão – Uma perspectiva*. Tóquio: Ministério dos Negócios Estrangeiros do Japão, 1973.

THÉÂTRE DU SOLEIL. *Des traditions orientales à la modernité occidentale*. Disponível em: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/>>. Acesso: 15 mai.2015.

_____. *Les Shakespeare – Richard II*. Tradução: Ariane Mnouchkine. França: Théâtre du Soleil, L'imprimerie Mame à Tours, 1984.

THE NEW YORK TIMES. *The first Europeans in Japan*. Publicado em: 27 agosto 1876. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/mem/archivefree/pdf?res=FB0B13FA395E137B93C5AB1783D85F428784F9>>. Acesso: 20 mai. 2015.

THE PUPPET THEATRE OF JAPAN – BUNRAKU. *An Introduction to Bunraku – A guide to watching Japan's puppet theatre*. Portal do Conselho das Artes do Japão. Disponível em: <<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/index.html>>. Acesso: 20 mai. 2015.

TOKYO NATIONAL MUSEUM. *Atsuta Noh Costume*. Disponível em: <http://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=499&lang=en>. Acesso: 23 mar. 2015.

TREILHOU-BALAUDE, Catherine; VERDIER, Anne. *Shakespeare, l'étoffe du monde*. Catálogo de exposição. Montreuil: Gourcuff Gradenigo, Centre National du Costume de Scène, 2014.

VIANA, Fausto. *O figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

_____; MUNIZ, Rosane. *O Segredo das costuras do Théâtre Du Soleil: entrevista com a figurinista Marie Hélène Bouvet*. Em Diário das Escolas: Cenografia PQ '11. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

VIGEANT, Louise. *La métamorphose d'un onnagata*. Revista: Jeu: revue de théâtre, número 86 (1), 1998, p.162-164. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/25635ac>>. Acesso: 16 mai. 2015.

WARD, Haruko Nawata. *Women Religious Leaders in Japan's Christian Century, 1549-1650*. England, USA: Ashgate Publishing Company, 2009.

WAUGH, Norah. *The cut of men's clothes – 1600-1900*. NY: Theatre Arts Books, 1964.

_____. *The cut of women's clothes – 1600-1930*. NY: Routledge, 2011.

WILLIAMS, David. *Collaborative Theatre - The Théâtre du Soleil Sourcebook*. Londres e Nova York: Routledge, 1999.

YAMANAKA, Norio. *The Book of Kimono*. Tóquio, Nova York e São Francisco: Kodansha International, 1982.

YOSHIDA, Chiaki. *KABUKI - The Resplendent Japanese Theater*. Japão: The Japan Times Ltd, 1977.

Vídeos

BEGIN JAPANOLOGY. *Tale of Genji*. Japão, NHK. Programa de TV. Disponível em: Parte II: <<http://www.youtube.com/watch?v=51rWtHPubwU&feature=relmfu>>, Parte III: <<http://www.youtube.com/watch?v=I5qlUv8TLGo&feature=channel&list=UL>> e Parte IV: <<http://www.youtube.com/watch?v=F-EuxMfWQyI&feature=channel&list=UL>>. Acesso: 25 abr. 2015.

BUNRAKU – *The Ancient Art of Japanese Puppetry*. Trecho do programa da NHK «Japanology ». Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=44dH7j-rITw>>. Acesso: 20 mar. 2015.

BUNRAKU THEATER. Trecho do programa da NHK «Japanology». Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=f4G68civvo8>>. Acesso: 20 mai. 2015.

LE KABUKI: UN TRÉSOR POUR LE THÉÂTRE DU SOLEIL. Video: *Rencontre avec Ariane Mnouchkine*. 17 abril 2012 às 19h. Disponível em: <<http://www.fondation-pb-ysl.net/en/Video-Rencontre-Ariane-Mnouchkine-624.html>>. Acesso: 7 ago. 2015.

TAMBOURS SUR LA DIGUE, *sous la forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs*. DVD. França: ARTE France, CNDP, 2002.