

# OS TRAJES DE CENA DO TEATRO TRADICIONAL JAPONÊS

Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku



JULIANA MIYUKI MATSUDA

Organização: Fausto Viana

# OS TRAJES DE CENA DO TEATRO TRADICIONAL JAPONÊS

Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku

JULIANA MIYUKI MATSUDA

Organização  
Fausto Viana

São Paulo ECA USP 2020

DOI 10.11606/9786599022487



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



NÚCLEO DE PESQUISA  
TRAJE DE CENA  
INDUMENTÁRIA E TECNOLOGIA

Organização: Fausto Viana  
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges  
Revisão: Ana Carolina Carvalho  
Capa: Maria Eduarda Borges  
Fotos de Juliana Matsuda e Fausto Viana: Ronaldo Gutierrez

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

M434t

Matsuda, Juliana Miyuki

Os trajes de cena do teatro tradicional japonês [recurso eletrônico] : Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku / Juliana Miyuki Matsuda ; organização Fausto Viana – São Paulo: ECA/USP, 2020.  
150 p. : il.

ISBN 978-65-990224-8-7

DOI 10.11606/9786599022487

1. Figurino. 2. Teatro – Japão. 3. Nô. 4. Kyogen. 5. Kabuki. 6. Bunraku. I. Título. II. Viana, Fausto.

CDD 23.ed. – 792.02

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308



É permitida a reprodução parcial ou total dessa obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes

Diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Vice-diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020

Esta publicação é resultado de uma pesquisa  
desenvolvida com apoio da FAPESP,  
através de uma bolsa de mestrado.  
(Processo nº 2013/07297-9)



FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA  
DO ESTADO DE SÃO PAULO

*DEDICATÓRIA*  
*Juliana Matsuda dedica este trabalho à sua família.*

## AGRADECIMENTOS

À Universidade de São Paulo, local em que foi desenvolvida a pesquisa.  
À FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa), pois certamente, sem o apoio financeiro,  
dificilmente este estudo teria se concretizado.

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.

À Prof<sup>a</sup>. Isabel Italiano, dicas, conselhos e sugestões de costura e modelagem.

À Prof<sup>a</sup>. Elizabeth Azevedo, pelas orientações e conselhos.

Ao pessoal do Costume Design Group da OISTAT, que esteve comigo no Museu do Cinquentenário em Bruxelas, onde 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; 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.

# Sumário

## **Apresentação** *Por Fausto Viana*

Os trajes do teatro japonês e Juliana Matsuda 08

### **1. O Teatro Japonês 13**

1.1. As origens do teatro no Japão 13

1.1.1. A dramática rudimentar 13

1.1.2. O teatro do Japão medieval 17

### **2. O Teatro Nô 21**

2.1. As peças de Nô 24

2.2. Os trajes de cena do teatro Nô 29

2.3. As máscaras de Nô 44

### **3. O Teatro Kyogen 56**

3.1. As peças de Kyogen 57

3.2. Os trajes de cena do teatro Kyogen 59

3.3. As máscaras de Kyogen 67

### **4. O Teatro Kabuki 74**

4.1. Os trajes de cena do teatro Kabuki 86

4.2. A maquiagem do Kabuki 98

### **5. O Teatro Bunraku 103**

5.1. A manipulação de bonecos 107

5.2. As peças de Bunraku 110

5.3. Os trajes e cabeças dos bonecos de Bunraku 111

<b>6. Diálogos entre o Oriente e o Ocidente</b>	<b>116</b>
6.1. O primeiro contato entre o Ocidente e o Japão	116
6.2. A ocidentalização no Japão	117
6.3. A influência ocidental nos kimonos	122
6.4. O orientalismo no Ocidente	123

<b>Bibliografia</b>	<b>131</b>
---------------------	------------

<b>Notas de fim</b>	<b>136</b>
---------------------	------------

<b>Fonte das imagens</b>	<b>145</b>
--------------------------	------------





Figura 1 - Tadanori, por Tsukioka Kogyo. 1926.

## Os trajes do teatro japonês e Juliana Miyuki Matsuda

O sol se pôs antes que eu atingisse meu destino, então eu vou ficar embaixo dos galhos de uma cerejeira. As floradas da cerejeira vão me abrigar bem durante a noite.

Texto da personagem Homem Velho, no texto *Tadanori*, do autor Zeami (1363?-1443?)

Um grupo de monges viajava pela Baía de Suma, na província de Settsu, onde encontram uma belíssima cerejeira em flor, chamada Wakaki no Sakura. Um homem velho, aparentando ser trabalhador de uma salina, aparece e oferece flores e orações para a cerejeira. Eles conversam e o grupo de monges pede abrigo para passar a noite na casa do homem velho, mas este sugere que eles fiquem embaixo da árvore, afirmando que “as floradas da cerejeira serão suas anfitriãs”, e recita um poema de Taira no *Tadanori*, revelando que a cerejeira marca o túmulo daquele que havia sido um grande guerreiro e também um refinado poeta. Os monges recitam um sutra para consolar a alma de Tadanori; o homem velho fica encantado e, literalmente, desaparece por trás da cerejeira.

Durante o sonho dos monges, o homem velho reaparece e descobrimos que ele é o espírito do guerreiro que havia escrito um poema – *Ryoshuku*, ou seja, *Uma hospedaria em uma jornada* – que foi publicado na antologia imperial chamada *Senzaish*, mas foi equivocadamente atribuído a um anônimo porque sua família,

tendo perdido a guerra, foi nomeada inimiga do imperador. O guerreiro teve sua cabeça decepada e morreu na batalha de Ichi-no-Tani. Era o outono do ano de 1183. O encontro com os monges acontece cerca de 200 anos depois. Os monges prometem corrigir o erro, fazem um funeral digno para o guerreiro e assim termina o espetáculo, com todos em paz.

A simbologia contida em “O sol se pôs antes que eu atingisse o meu destino” é uma evidente metáfora com a morte, a data de nosso dia final sobre a Terra. O resumo é do espetáculo de teatro Nô Tadanori, escrito por Zeami Motokiyo que viveu entre 1363 e 1443. Há dúvidas quanto à data de nascimento e também à de morte.

A história é, acima de tudo, uma bela narrativa poética, e é a partir dela que desejo falar da autora deste livro que chega às suas mãos - ou à sua tela - agora. O nome dela era Juliana Miyuki Matsuda e nasceu em 10 de outubro de 1988.

Juliana foi minha aluna no programa de pós-graduação no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo lá pelos idos de 2011. Depois fez um mestrado sob minha orientação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que finalizou em 2015, e de onde partiu o texto que vamos ler na sequência. O título original era *As influências japonesas nos trajes de cena de*

*Ariane Mnouchkine* - conceituação, modelagem e construção. Para este trabalho, Juliana empreendeu uma longa jornada: esteve na França, na Bélgica, entrevistou pessoas, fotografou trajes, pesquisou teatro japonês à exaustão. Estudou japonês, costura, modelagem. Tudo para compor um trabalho que analisava os trajes japoneses e como eles estão refletidos na obra da encenadora francesa Ariane Mnouchkine.

Seu trabalho começava com um estudo dos trajes japoneses apoiado em coleções e acervos museológicos. Depois, investigava os trajes de Mnouchkine e fazia protótipos deles, para que outras pessoas pudessem usá-los em seus trabalhos de criação - tarefa em que fomos muito ajudados pela Profa. Dra. Isabel Italiano.

Um traje era mais lindo e precioso que o outro. Que habilidade Juliana tinha para escrever e para modelar e costurar trajes. Era meticulosa na execução da escrita e de costura. Não tinha sombra de preguiça em desmanchar e recomeçar.

Fizemos muitas outras coisas juntos - colóquios de moda, eventos, textos; trabalhamos durante bastante tempo no Núcleo de traje de cena, indumentária e tecnologia da USP, em que ela catalogava os trajes existentes. Ela ajudou a costurar muitas peças dos nossos livros da série *Para vestir a cena contemporânea*, bem como fez muitos desenhos técnicos e ilustrações para estes mesmos trabalhos. Era uma pessoa de confiança, como se deseja que todas sejam: respeitava prazos, fazia bem seus trabalhos, era completamente responsável e absolutamente dedicada.

Juliana deu uma pausa acadêmica e foi ganhar experiência profissional no mercado comum, já que também era formanda em moda pela Anhembis Morumbi. Seu último trabalho foi no SENAC como professora de modelagem e costura.

Em 2020, partiu como Tadanori - antes de atingir seu destino. Eu não acredito em imprecisões do destino - a vida definitivamente não acontece por acaso. Juliana era, também, muito mística e espiritualizada, e por isso tenho (quase certeza de que sua partida foi planejada pelo Universo. Mas ela deixou um poema, e quanto a este não cometeremos imprecisões!

O poema foi sua dissertação de mestrado, que, com o apoio de sua família, que agradeço em especial nesta empreitada, publicamos de duas maneiras - e as duas devidamente creditadas, com as bênçãos da beleza das flores de cerejeira.

A primeira é este livro, em que fica registrado um dos melhores estudos em língua portuguesa que já li sobre os trajes do teatro tradicional japonês - ou de algumas formas tradicionais do fazer teatral no Japão.

A segunda é uma edição especial da série de publicações *Dos bastidores eu vejo o mundo*, Volume 5. Esta ficará disponível on-line no Portal de Livros Abertos da USP.

Procuramos assim atender a dois tipos de público: os que buscam teoria dos trajes japoneses e aqueles que desejam aprender mais sobre o uso deles em trajes contemporâneos, como fez a encenadora francesa Mnouchkine.

O texto de ambos os trabalhos foi alterado apenas para eliminar as formalidades acadêmicas,

livrando o leitor das tabelas, quadros, listas de imagens e outros quetais. Todas as fontes foram atualizadas, sempre que possível.

É com enorme satisfação que apresentamos este trabalho, e para que conste nos registros de quem vai ler, Juliana era muito, mas muito divertida. Ela assim se definiu no seu perfil do Flickr:

Sou muito alegre, dedicada, adoro desenhar e fazer trabalhos manuais. Tenho paixão pelas formas de expressão de arte: pintura, dança, música, costura, moda e figurino.

Sou muito ligada à cultura japonesa e tenho muito interesse em cultivar a tradição.

Sou extremamente curiosa e adoro aprender e fazer!

Por causa destes meus gostos me graduei em moda e hoje faço pós de cenografia e figurino. Sei que quero viver fazendo "arte"!

Tudo termina em paz.

Estamos em paz.

Paz.

*Fausto Viana*



Figura 2 - Aquarela por Juliana Miyaki Matsuda.  
7 de outubro de 2019.



Figura 3 - Dança Tengu, por Migita (1863-1925). Xilogravura, 1898.

# 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 dessas formas teatrais, devemos antes observar quais eram essas 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 na qual 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”<sup>1</sup>, pois viviam em cabanas em espaços abertos e se alimentavam da coleta, da caça e da pesca.

Como se podemos observar nas figuras 4 e 5, as cerâmicas do período incluem ferramentas, vasos e

bonecos. A técnica utilizada para decoração dessas cerâmicas é a da “marcação de corda”<sup>2</sup>, nome que dá origem ao período.

Como podemos ver na figura 5, os bonecos do período Jômon são chamados de *dôgu*, que significa boneco de argila. De acordo com o Departamento de Artes Asiáticas, esses bonecos mesclam características meio humanas e meio animais e acredita-se que simbolizam a fertilidade graças às características femininas: seios, ventre saliente e quadris largos. Esses bonecos podem ter sido usados como objetos de adoração ou em rituais de cura, por meio da transferência da doença para o boneco, pois a maior parte deles foi quebrada intencionalmente e encontrada em montes de descarte ou espalhados.

No período Yayoi<sup>3</sup> (300 a.C.-300 d.C.), há um fluxo de migrações de pessoas do continente, provenientes principalmente da China e Coreia, 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.

Esses grupos de pessoas, aparentemente pacíficos e refinados, se estabeleceram no Japão e foram responsáveis por introduzir técnicas de tecelagem e cultivo, principalmente do arroz, além de propagar técnicas de metalurgia, propiciando a fabricação



Figura 4 - Agulhas, anzóis e arpões (c. 1000 a.C.-300 a.C.) e cerâmica do período Jōmon (c. 2500a.C.-1500 a.C.)

Figura 5 - "Dôgu de olhos protuberantes" (c.1000a.C.-300 a.C.); "Vênus Jōmon" (c.3000 a.C.-2000 a.C.) e "Dôgu mascarado" (c.2000 a.C.-1000 a.C.)

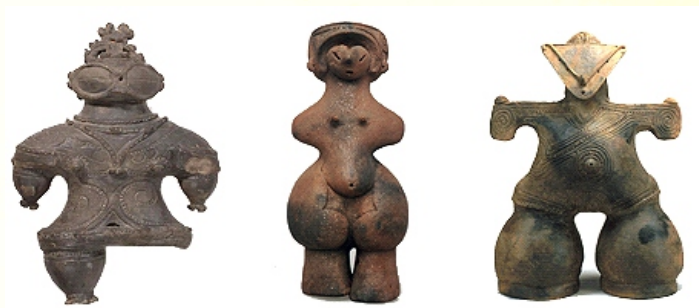


Figura 6 - Dotaku, sino em bronze, alt. 109,2 cm (Século I - II) e cerâmica Yayoi.

de ferramentas mais resistentes. O ferro era usado na fabricação de utensílios de agricultura e o bronze para artefatos utilizados para rituais e cerimônias, além de espelhos, armas e sinos.

A cerâmica também passa a se diferenciar da cerâmica Jômon. Como podemos ver na figura 6, os recipientes começam a ter pouca decoração e a superfície é mais lisa, dando-se preferência à simetria e à 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 era um objeto puramente cerimonial.

No século III, surge o período Kofun<sup>4</sup> (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. Dessa 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).

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 esses líderes poder (político e religioso) e respeito para dominar e incorporar outros clãs e reinos.

Como podemos observar na figura 7, os objetos ficam mais refinados em comparação aos dos períodos anteriores. A cerâmica, por exemplo, torna-se mais fina, porém mais resistente, graças ao uso de argilas de grãos mais finos. Passam a ser utilizados a roda de oleiro e um tipo de forno que permite a queima em temperaturas mais elevadas, proporcionando o aparecimento do acabamento esmaltado, um resultado acidental que ocorria dentro do forno.

É nesse 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 nessa época ao observar os *haniwa* (figura 8), figuras cilíndricas de terracota que eram dispostas no topo, ao redor e na entrada desses montes. Eram usadas em ritos funerários dedicados à nobreza e substituíam o sacrifício humano.

De acordo com a descrição do Museu Nacional de História Japonesa<sup>5</sup> sobre os *haniwa*, num





Figura 7 - (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).



Figura 8 - (a) busto de guerreiro (séc. V-VI), (b) embarcação e (c) pessoas orando.

primeiro momento, essas 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 *haniwas* 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 da época.

Como mencionado anteriormente, desenvolve-se o xamanismo, conhecido como xintoísmo<sup>6</sup> (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 e 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 essas 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 9, podemos ver numa foto a apresentação do grupo Kagura do Brasil (SP) e, na outra, os diferentes tipos de máscaras usadas nos dias atuais que se assemelham às máscaras de Nô e Kyogen.

### 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 Coreia. 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 religião budista em 552.

Por incentivo do príncipe Shôtoku (572-621), que almejava que o Japão absorvesse a cultura continental e se desenvolvesse, o Gigaku chinês (música arteira), um tipo de dança com máscaras e canções budistas de origem chinesa importado no século VII, foi transformado 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 sincretismo<sup>7</sup> das religiões xintoísta e budista no Japão.

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”.

Figura 9 -  
Apresentação do  
Kagura do Brasil e  
máscaras de Kagura  
atuais.



Figura 10 -  
Performance de  
Gagaku: à esq.,  
músicos da corte  
japonesa, e, à dir.,  
Bugaku, dança da  
corte japonesa.

Inoura (1971) comenta que nessa 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) 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<sup>8</sup>, os contos e os diários escritos pela corte, sendo *Os contos de Genji* um dos mais famosos escritos nessa época, e as 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 misturavam diversos fragmentos de músicas, dança e imitação do que as pessoas mais apreciavam. Elementos de ação e fala também passaram a ser enfatizados.

De acordo com Giroux (1989), o drama desse 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*<sup>9</sup> (performances variadas) de origem estrangeira. Sua principal atração era a mímica humorística com elementos satíricos, em

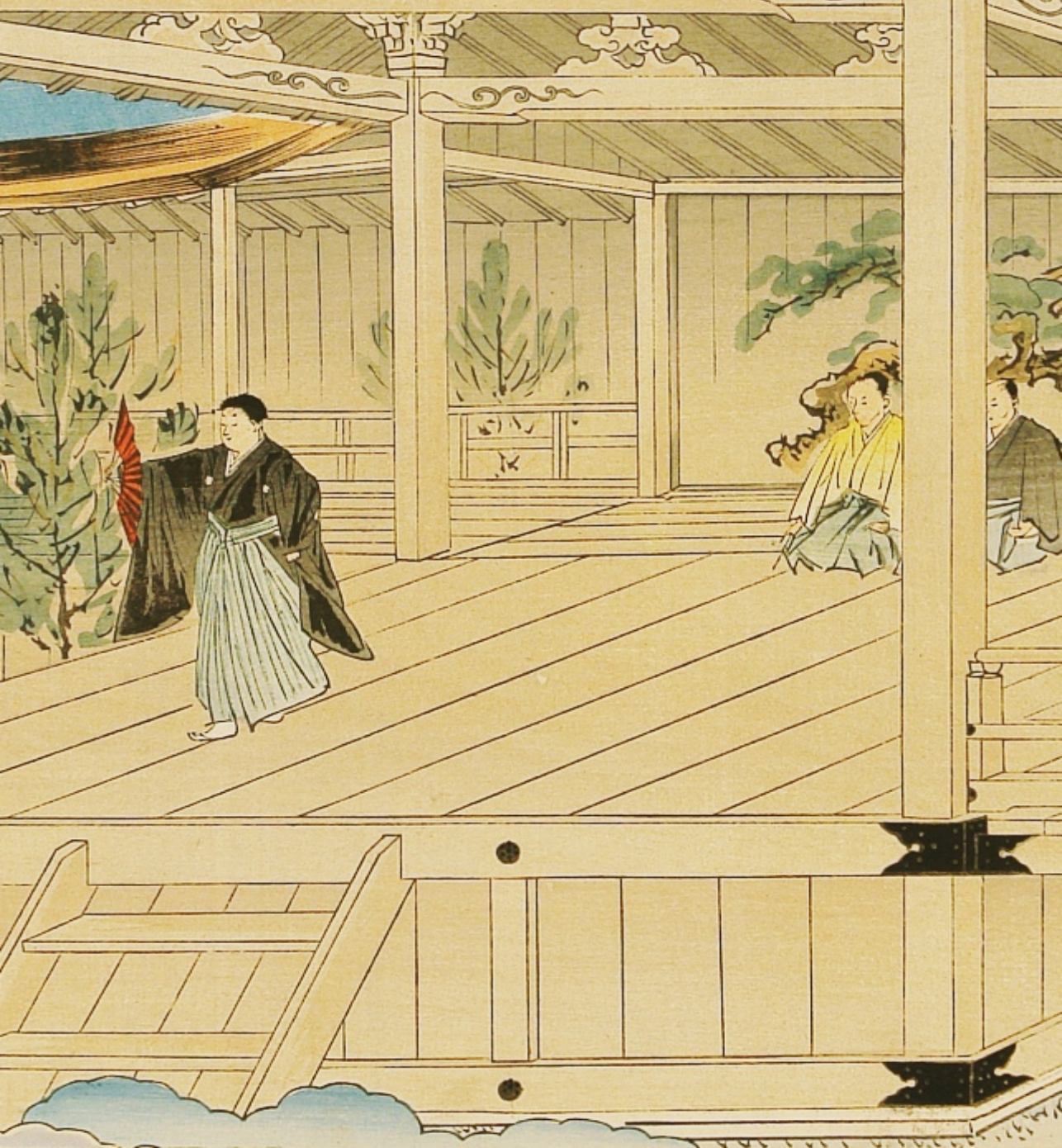
resposta às mudanças sociais da época, que posteriormente se tornaria o *Kyogen*.

Havia também o *Dengaku* (música dos 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 dos 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 dessa população, pois influenciam sua percepção e consciência.

Figura 11- Gravura de uma peça nô, por Kogyo Tsukioka (1869-1927).  
Xilogravura, 1868-1912.



## 2. O Teatro Nô

Segundo Inoura (1971), o Teatro Nô (habilidade, talento) se formou durante as eras Kamakura (1185-1333), Nanbokuchô (1333-1392) e Muromachi (1392-1573), tempos em que houve 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, 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 os *Shoguns* e, em troca da lealdade, os samurais recebiam terras e riquezas.

De acordo com o Department Of Asian Art<sup>10</sup>, 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 Kyôgen, que se tornam artes representativas dos militares. A grandiosidade em como alguns castelos e monumentos importantes foram construídos denota o poder desses militares. A arte era um dos meios de legitimizar a ascensão dessa 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 ligações com grandes monastérios budistas e sua proteção. Disso resultava a competição entre as companhias teatrais, favorecendo assim o desenvolvimento, o enriquecimento e a sofisticação dos grupos.

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 Nôgaku" (Nô e Kyogen). O que se pode adicionar é que não houve ruptura durante essa 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*<sup>12</sup> (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 a beleza da performance. Essas características foram herdadas e desenvolvidas por Zeami, levando a arte a outro patamar.

Outra contribuição ao Nô feita por Kanze Kannami foi a escrita da música e da dança compostas 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 da significância deles na vida "contemporânea". Adotava eventos recentes, utilizava tipos de música e dança evidentes em sua época como o *Kusemai*<sup>15</sup>, introduzindo-o ao Nô, o que tornou a peça mais solene, digna e rica dada a sua diversidade.

Kanze Zeami Motokiyo desde os 12 anos de idade já treinava com o pai Kannami e aos 22 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 deveriam ser mantidas ao longo 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 do Nô, assim como as ideias de *Hana*<sup>14</sup> (flor, simboliza o charme da performance) e *Kurai* (dignidade), trabalhadas sob

influência da poesia, do drama, do entretenimento como o waka (poema japonês), poema chinês, literatura e o Bugaku.

De acordo com Dômoto, 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. (DÔMOTO apud BRANDON, 1997, p. 10)

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 dessa maneira. Por seu 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, 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 jeito de *yûgen e monomane*. Como tinha uma relação muito forte com a filosofia Zen, conseguiu desenvolver

as teorias e os conceitos estéticos de alta carga religiosa, e ainda mais metafísicos e profundos que Zeami, seguindo a tendência da época por profundidade espiritual. Esse é um período em que o budismo é bastante difundido entre as massas e não mais concentrado na 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, à dança e à prática.

A maior parte das peças de Nô usada no repertório do século XX são trabalhos originais ou adaptações escritas por Zeami e seus sucessores. Giroux (1989) diz que as fontes mais usadas para a criação dessas peças são as obras *Heike Monogatari*<sup>15</sup> (Os contos de Heike), principalmente na criação de personagens masculinos, guerreiros. E o *Genji Monogatari*<sup>16</sup> (Os Contos de Genji) para a criação de personagens femininos. Nos Contos de Genji, a estética *Mono no Aware*<sup>17</sup> é amplamente utilizada, dada pela apreciação do momento e pela 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.

Isto demonstra a importância do trabalho dos atores, pois dessa forma os dramaturgos têm a possibilidade de averiguar, experimentar e até aprimorar seus estudos teóricos por meio da prática. Talvez, este seja um dos motivos pelo qual Zeami, por exemplo, seja reconhecido mundialmente 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* Tokugawa<sup>18</sup>, o novo patrono da arte, estabelecendo o Nôgaku para celebrações cerimoniais e enfatizando seu formalismo e sua dignidade.

Com o aperfeiçoamento e a 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, 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 dessas 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 performance atualmente equilibra entretenimento e um ideal artístico. (SHIRÔ apud Brandon, 1997, p. 203)

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

### 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 dos santuários xintoístas e, posteriormente, faz parte do santuário, apesar de apresentações em locais abertos continuarem.

Toda a estrutura do palco Nô é chamada de *Nôgakudô*, e feita 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 *Yôgô*<sup>19</sup> do Santuário Kasuga de Nara, e ao lado da imagem do pinheiro há a de bambus.

Na figura 12 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.



Figura 12 - Teatro Nacional de Nô.



Figura 13 - Esquema da construção do palco de Nô.

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, auxilia 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 fim 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 realizada na sala dos espelhos, onde os atores se vestem e se preparam. Lá, ele 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 figura 13, servem de pontos de referência para os atores se posicionarem, graças 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 passarela<sup>30</sup>.

Os atores são divididos em três grupos: *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 *kōken* (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 representados por homens, incluindo os personagens femininos, que são interpretados pelo *shite* (ator principal).

De acordo com Royall Tyler (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 pequeno), *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 Shirō (ator de Nô) 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 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 feitas para agradar a audiência. Esses 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 obstinados 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, por meio da repetição dos movimentos e a memorização das falas.

De acordo com Brandon,

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 diziam: 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 essas técnicas às personagens e finalmente exteriorizá-las, expondo a essência interna da personagem com uma graciosidade “misteriosa”.

Entendemos que é por meio 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 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. (SHIRÔ apud BRANDON, 1997, p. 207)

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 provocadas pelo “gosto” do ator que as interpreta, que faz sua própria “versão” da personagem, mas sempre seguindo seu papel.

Brandon 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 nessa transmissão de energia ou de emoção. Percebemos assim como a concentração e a presença física são atingidas por meio 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”. 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

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 ausência dele. Estes movimentos realizados na performance de Nô não possuem um significado específico, determinado, como diz Richard Emmert (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 o sentimento.

O ator de Nô necessita de muita concentração e deve saber utilizar com bastante habilidade as técnicas aprendidas a fim de superar os diversos obstáculos físicos que são colocados à sua volta, como observaram Brandon e Sorgenfrei:

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-lhe 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. Esses “obstáculos” são

compensados por meio da técnica do ator e da estilização, que busca apenas o que é verdadeiramente essencial. A própria máscara de Nô, chamada de *omote* (superfície) é um exemplo disso, ela “*confere ao ator uma forma de vida mais elevada e quintessencial. (...) simboliza a personagem em sua forma mais pura, limpa de qualquer imperfeição*”<sup>22</sup>.

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

#### Segundo Masao Yamaguchi

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. (YAMAGUCHI apud BRANDON, 1997, p. 4)

## 2.2. Os trajes de cena do teatro Nô

Segundo Denney (2008), o traje de cena do teatro Nô é proveniente da doação de pessoas da corte, dos *Shoguns*, *Daimyôs* e samurais. As artes teatrais faziam parte do treinamento dessas pessoas e como elas patrocinavam essas artes, grande parte das roupas eram doadas e presenteadas aos atores e às 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 pode receber o nome do “uso” ou da característica do próprio traje.

A maioria das vestes do Nô é feita de seda, resultando em roupas 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 Nô<sup>23</sup>.

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 dos métodos de drapear a roupa terem se tornado codificados com o passar do tempo, a escolha final das padronagens e cores é deixada para o ator.

Konparu (1985) revela que o Nô se apropria de técnicas de claro e escuro para evidenciar ou camuflar algum personagem ou característica. Sendo as cores claras e 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 *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 agrupados em sete categorias. A tabela, entretanto, é apresentada de forma mais completa, com informações compiladas pela autora em diversas outras fontes que são citadas ao longo do texto.

Konparu (1983) diz que as roupas tradicionais japonesas são feitas de tecido plano, sem recortes ou pences para ajustá-las ao corpo. Todo ajuste é feito com 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 utilizadas sobre as camadas interiores de roupa e as faixas adornadas com bordados na parte externa. São usadas por homens e mulheres.

# Tabela 1

Fonte: Compilação de informações de HAY (1999); KONPARU (1985); TAKEDA,BETHE (2002).

*Categoria: 1. Uwagi - roupa exterior usada como uma espécie de casaco*

## 1.1. Nôshi - "veste imperial"

Semelhante ao Kariginu, mas sem forro. Possui duas faixas laterais largas de tecido presas na altura da barra, unindo a parte da frente e a das costas. Tem gola arredondada, painel central de uma única largura, mangas de largura dupla e punho aberto.

É a roupa informal, do cotidiano, usado pelo Imperador, pela nobreza e por alguns personagens de deuses. De acordo com Mônica Bethe (*apud* TAKEDA;BETHE, 2002, p. 250), o Nôshi lembra o traje formal do período Heian, o hō, porém sem a restrição no uso de cores.



Figura 14 - Nôshi, século XIX.

## 1.2. Kariginu - "capa de caça"

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 uma veste informal da aristocracia da era Heian e que posteriormente foi usado pelos militares como um traje formal (BETHE *apud* TAKEDA;BETHE, 2002, p. 228).

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 Shokkô (composta por octógonos e quadrados) geralmente é usada pelo personagem Okina (homem velho santo).

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).



Figura 15 – (a) Kariginu com padrões geométricos, período Edo (1615-1868), feito em seda e (b) personagem Okina.





*Categoria: 1. Uwagi - roupa exterior usada como uma espécie de casaco*

### 1.3. Happi - "jaqueta"

De acordo com Konparu (1983), o Happi com forro é usado por personagens de guerreiros de alto nível, demônios e bandidos.

O traje possui mangas com o dobro de largura e punho aberto, a cava é presa ao painel central apenas na altura dos ombros. As laterais são totalmente abertas e presas somente por uma faixa estreita de tecido na altura da barra.

O traje da figura 16 possui padronagem de casco de tartaruga hexagonal (kikko-mon) e folhas grandes em forma de catavento e forro de seda.



Figura 16 - Happi de cetim de seda com tramas em papel dourado embrulhado em fio de seda.

### 1.4. Sobatsugi ou Sodenashi (sem mangas)

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 chineses.



Figura 17 - Sobatsugi de 1816, período Edo.

### 1.5. Chôken

Veste externa transparente de mangas com largura dupla e abertas (ôsode) sem forro, usada para danças.

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)



Figura 18 - Chôken de gaze de seda brocado com fios metálicos, período Edo.

*Categoria: 1. Uwagi - roupa exterior usada como uma espécie de casaco*

### 1.6. Maiginu – “capa de dança”

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 nas lapelas frontais que se sobrepõem (*okumi*). Não possui a corda de amarração nas extremidades da manga.

É muito usado em papéis femininos, com desenhos de pavões e peônias em círculos. Desenho de fundo com motivo shippô tsunagi (sete jóias) tramado em tiras de papel dourado.



Figura 19 - Maiginu, Japão século XIX, gaze de seda (comp. 148 cm x larg. 112 cm).

### 1.7. Mizugoromo - "manto de água"

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 (*okumi*), mas que se abrem num tipo de “evasê”, conferindo maior amplitude.

É um traje bastante versátil e pode ser usado por diversos personagens, tanto femininos quanto masculinos, sejam eles velhos, jovens, sacerdotes ou leigos.

O mizugoromo marrom em ponto de tafetá costuma ser usado pelo waki (antagonista) num personagem de sacerdote viajante; os de gaze são utilizados por personagens femininos e os listrados por personagens masculinos.



Figura 20 - Mizugoromo feito de fibras vegetais.

*Categoria: 1. Uwagi - roupa exterior usada como uma espécie de casaco*

### 1.8. Hitatare

Traje composto de casaco forrado e calças combinando, feitos em cânhamo. Muito usados pelos antigos militares do período Edo como um traje formal.

A calça usada em conjunto pode ser com pregas extra longa (*naga-bakama*) ou uma calça com pregas que vai até o tornozelo (*hanbakama*).

Quando o casaco é utilizado 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).



Figura 21 — Hitatare, Japão, século XIX, tingimento resistente, fibras liberianas lisas pintadas, provavelmente rami.

### 1.9. Suô

Conjunto de casaco e calça com pregas em cânhamo com desenho tingido em estêncil, usado pelos militares. É um pouco mais simples que o hitatare, e se difere pelo 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).



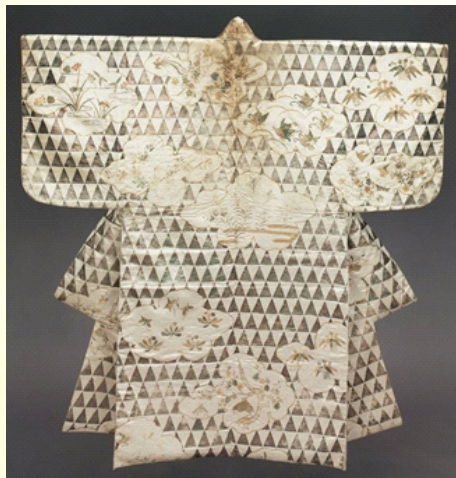
Figura 22 – Suô e nagabakama, Japão, Século XX.

*Categoria: 2. Kitsuke - kimono interno de mangas curtas*

**2.1. Surihaku**

Konparu (1983) explica que é uma veste de mangas curtas, cetim branco com aplicação de folhas de prata ou ouro, representando a pele de uma mulher. As 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 mais velha.

O surihaku com padronagem de escamas triangulares (uroko) é conhecido como urokohaku. É utilizado para representar mulheres demoníacas, enlouquecidas pela paixão, ou serpentes.



*Figura 23 - Surihaku com padronagem Uroko, século XIX. Cetim de seda com pintura e aplicação de folhas de prata.*

**2.2. Nuihaku**

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.

Geralmente é usado por personagens femininas, mas pode ser utilizado por personagens masculinos. Costuma ser vestido ao estilo koshimaki (dobrado na cintura). O padrão de Mon (brasões de famílias) nesse caso é usado em personagens de mulheres vingativas e invejosas.



*Figura 24 - Nuihaku, bordado de seda e aplicações de folhas de ouro, padronagem mon (= brasão de família), em cetim de seda.*

*Categoria: 2. Kitsuke - kimono interno de mangas curtas*

**2.3. Noshime**

Veste interna habitual de personagens masculinos de mangas curtas, feito em tecido liso, listrada ou xadrez. Amplamente utilizado no Nô para personagens idosos, aldeões ou soldados (KONPARU, 1983, p. 247).



*Figura 25 - Noshime, Japão, século XIX ou XX, tafetá de seda.*

**2.4. Shironeri**

Veste de mangas curtas (kosode) em seda branca.

(Não foram encontradas imagens deste traje até o momento).

Categoria: 3. *Uwagi-Kitsuke* - trajes que podem ser usados tanto como trajes externos quanto como internos

### 3.1.1. *Karaori* - "tecido chinês"

Segundo Konparu (1983), é uma veste de mangas curtas (*kosode*), extremamente luxuosa, em tecido brocado, destacando os desenhos em relevo. Geralmente é usado por personagens femininos, pode ser encontrado 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*.

Ocasionalmente pode ser usado por personagens masculinos ou duendes.

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) por debaixo do *karaori* externo.

Mais tarde, na mesma peça, como se pode ver na figura 26 (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).



Figura 26 – (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). 148,5 x 176,3 cm. Templo de Dôjôji.

### 3.2. *Atsuta*<sup>24</sup>

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 utilizado como veste interna ou externa (KONPARU, 1983, p. 246).



Figura 27 - *Atsuta*, com desenho de nuvens e hexágonos, em seda brocada com fios metálicos.

*Categoria: 4. Hakama - calças amplas com pregas*

**4.1. Ôguchi - "de boca grande"**

De acordo com KONPARU (1983, p. 247) é uma calça com pregas em tecido rígido na parte traseira que cria um grande volume nas costas. Possui aberturas grandes nas laterais.

Costuma ser de cor branca, mas pode ser encontrado em diversas outras cores ou com padronagens de brasões (mon).

Pode ser utilizado tanto por homens quanto por mulheres de alta classe, ministros, guerreiros e padres.

Sempre deve ser vestido pela esquerda, pois acredita-se que vesti-lo pela direita trás má sorte (KONPARU, 1983, p. 247).

Tem a função também de dar volume a outras calças quando usado como uma crinolina. (BETHE apud TAKEDA; BETHE, 2002, p. 251).



Figura 28 – (a) Ôguchi em tafetá de seda, Japão, século XVIII.

**4.2. Hangire - "cortado na metade"**

Calça com pregas, igual ao ôguchi, mas feita 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).



Figura 28 – (b) Hangire em cetim de seda, Japão, século XIX.

*Categoria: 4. Hakama - calças amplas com pregas*

**4.3. Nagabakama - "hakama comprido"**

Hakama com as pernas da calça bem longas, que se arrastam pelo chão no qual o ator pisa.



Figura 29 - Nagabakama, século XVIII.

**4.4. Sashinuki - "atado"**

Calças largas com pregas, de tecido maleável, com amarrações na bainha para prender a peça na altura do tornozelo, permitindo que fique bufante e caia suavemente na altura do chão.

Às vezes, o ôguchi é usado por dentro do sashinuki para dar mais volume, juntamente com o nôshi ou hitatare.

A peça é utilizada por pessoas de maior status. Geralmente encontrado nas cores roxa e verde-claro (BETHE apud TAKEDA; BETHE, 2002, p. 251).



Figura 29 - Sashinuki, século XIX.



## *Categoria: 5. Kahatsu - "cabelos falsos"*

### 5.1. **Kashira**

Enorme cabeleira usada por seres sobrenaturais, divindades, demônios e fantasmas. Pode ser encontrado nas cores vermelho, branco ou preto.



Figura 30 - (a) Akagashira – “cabeleira vermelha”.

### 5.2. **Katsura - "peruca"**

Katsura = perucas de mulher amarradas nas costas.

Naga-katsura = peruca comprida.

Naga-kamoji = aplique de cabelo comprido.

Kasshiki-katsura = peruca de assistentes.

Midare-bin = cabelos desgrehados.

Uba-katsura ou Ubagami = peruca de mulheres velhas.

Jô-gami = peruca de homens velhos.



Figura 30 - (b) Katsura – “peruca”.

### 5.3. **Tare - "fluido, solto"**

Perucas similares ao Katsura, porém de cabelo solto. Na cor preta, é usada por personagens jovens, homens e mulheres. Na cor branca, utilizada por personagens de homens velhos (jô).

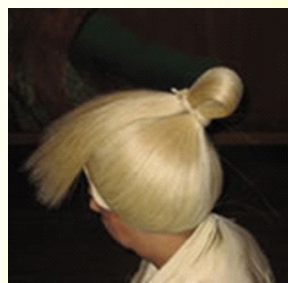


Figura 30 - (c) Tare - "fluido, solto", na cor branca, representando o cabelo de homem velho.

*Categoria: 6. Kaburimono - adereços de cabeça*

**6.1. Kanmuri - "coroa"**

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.



Figura 31 - (a) Kanmuri – "coroa" – e (b) coroa de metal.

**6.2. Bôshi - "chapéu"**

Todos os tipos de chapéus e capas de cabeça usados por monges e outros personagens.



Figura 32 - Bôshi - "chapéu".

**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.



Figura 33 - Três diferentes tipos de eboshi – "chapéu pássaro".

*Categoria: 7. Itens pequenos e faixas de amarração*

**7.1. Zukin - "lenço"**

Toucas e capuzes usados por membros do clero.



*Figura 34 - (a) Chouhanzukin – tipo de lenço usado pelo 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, usadas por jovens; sem vermelho, usadas por mulheres mais velhas.



*Figura 34 - (b) katsura obi – “Faixa de peruca”–, século XVIII.*

**7.3. Hachimaki - faixa de cabeça**

Usado por personagens masculinos. Em tecido branco liso é utilizado por guerreiros. Em tecido brocado dourado é usado por nobres, homens jovens e demônios.



*Figura 35 - (a) Colocando hachimaki – “faixa de cabeça” – no personagem Kiyotsune.*

## *Categoria: 7. Itens pequenos e faixas de amarração*

### 7.4. Koshi obi - "faixa de quadril"

Usado por personagens femininos e masculinos, amarrado em torno do quadril.



Figura 35 - (b) koshi obi – "faixa de quadril".

### 7.5. Eri - "gola"

De acordo com Konparu (1983), é um pedaço de tecido usado em torno do pescoço quando se veste os kimonos. Existe em diversas outras cores, mas a branca é a mais luxuosa, pois representa a pureza. As cores têm 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. Essas golas servem basicamente para prevenir a sujeira nos kimonos e para dar a impressão de se vestir várias camadas de kimonos.

(Não foram encontradas imagens deste traje até o momento).

### 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 especializado em máscaras foi *Sankôbô* (séc.XVI), pois anteriormente os artesãos também esculpam 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 IWAO apud KEENE, 1966, p. 61)

Uma máscara, junto com a arte do ator, tem o poder de tornar uma performance inesquecível e esse talento é percebido quando acreditamos que a máscara faz parte da carne do próprio ator. Essas 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, o que 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. Nesse local, ele recebe as máscaras e se reverencia. Outros atores e assistentes ajudam-no 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*<sup>25</sup> (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 do ângulo com os quais 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 esse 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*), classificadas de acordo com seu uso e função.

## Tabela 2

*Categoria: 1. Okina-men - máscara de Deus ancião*

### 1.1. Hakushiki-jô

Máscara de Okina branca usada na peça Okina



Figura 36 - (a) Hakushiki-jô

### 1.2. Chichino-jô



Figura 36 - (b) Chichino-jô

*Categoria: 2. Jinki-men - máscara de ser sobrenatural*

2.1. Kurohige



Figura 37 - (a)

2.2. Ôbeshimi – demônio mítico



Figura 37 - (b)

2.3. Kobeshimi



Figura 37 - (c)

2.4. Ôtobide - “com expressão assustada”



Figura 37 - (d)

2.5. Shakka – “Buda”



Figura 37 - (e)

2.6. Shishiguchi – “boca do leão”



Figura 37 - (f)

*Categoria: 2. Jinki-men - máscara de ser sobrenatural*

2.7. Ikkakusennin - Eremita nascido do ventre de um cervo



Figura 37 - (g)

2.8. Yakan - Espírito maligno que reside em uma rocha



Figura 37 - (h)

2.9. Shikami



Figura 37 - (i)

2.10. Kibatobide



Figura 37 - (j)

2.11. Akujōbeshimi



Figura 37 - (k)

2.12. Raijin



Figura 37 - (l)

2.13. Choureibeshimi

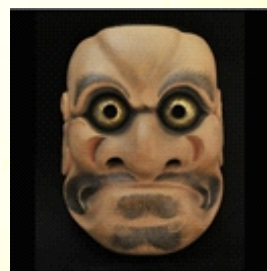


Figura 37 - (m)



*Categoria: 3. Jô-men - máscara de homem velho*

3.1. Kôshi-jô



Figura 38 - (a)

3.2. Warai-jô -  
“velho risonho”



Figura 38 - (b)

3.3. Asakura-jô



Figura 38 - (c)

3.4. Shiwa-jô



Figura 38 - (d)

3.5. Ishiô-jô



Figura 38 - (e)

3.6. Tsuzumiaku-jô



Figura 38 - (f)

3.7. Hanakobuako-jô



Figura 38 - (g)

3.8. Sankô-jô



Figura 38 - (h)

*Categoria: 4. Otoko-men - máscaras de homem*

4.1. Imawaka



Figura 39 - (a)

4.2. Heita



Figura 39 - (b)

4.3. Chûjô ~  
“tenente-general”



Figura 39 - (c)

4.4. Kantan-otoko



Figura 39 - (d)

4.5. Ayakashi ~  
“espírito maligno de  
um guerreiro”



Figura 39 - (e)

4.6. Mikazuki



Figura 39 - (f)

4.7. Kawazu



Figura 39 - (g)

4.8. Yase-otoko



Figura 39 - (h)

*Categoria: 5. Chigô-men - máscara de menino*

5.1. Kasshiki



Figura 40 - (a)

5.2. Dôji



Figura 40 - (b)

5.3. Imawaka



Figura 40 - (c)

5.4. Jidô – “jovem digno”



Figura 40 - (d)

5.5. Shôjô – “espírito do mar que se alegra ao beber saquê”



Figura 40 - (e)

5.6. Yorobôshi – “menino cego”



Figura 40 - (f)

5.7. Jûroku – “dezesseis”



Figura 40 - (g)

*Categoria: 6. Onna-men - máscara de mulher*

6.1. Ko-omote –  
“máscara de menina  
pura e inocente”



Figura 41 - (a)

6.2. Ko-hime –  
“pequena princesa”



Figura 41 - (b)

6.3. Waka-onna –  
“mulher jovem”



Figura 41 - (c)

6.4. Zô-onna – “possui  
semblante triste. É uma  
máscara usada para em  
papéis de divindades”



Figura 41 - (d)

6.5. Magojirô – “máscara que  
representa o ápice da beleza  
feminina”



Figura 41 - (e)

6.6. Fushiskizô

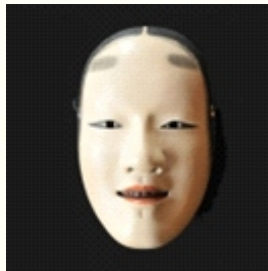


Figura 41 - (f)

6.7. Shakumi



Figura 41 - (g)

*Categoria: 6. Onna-men - máscara de mulher*

6.8. Fukai



Figura 41 - (h)

6.9. Yase-onna



Figura 41 - (i)

6.10. Nakizô –  
“mulher que chora”



Figura 41 - (j)

6.11. Masukami –  
“representa uma mulher  
de forte espiritualidade,  
à beira da possessão”



Figura 41 - (k)

6.12. Deigan



Figura 41 - (l)

6.13. Shiro hannya –  
“máscara de fantasma  
diabólico de uma mulher  
vingativa enlouquecida pelo  
ciúme”



Figura 41 - (m)

6.14. Hashihime – “máscara  
de demônio de mulher  
alimentada pelo ciúme”



Figura 41 - (n)

*Categoria: 7. Uba-men - máscara de mulher velha*

7.1. Uba - “velha”



*Figura 42 - (a)*

7.2. Rôjo-onna - “Mulher idosa”



*Figura 42 - (b)*

*Categoria: 8. Máscaras especiais*

8.1. Yorimasa



Figura 43 - (a)

8.2. Shunkan



Figura 43 - (b)

8.3. Semimaru –  
“menino cego filho do  
Imperador”



Figura 43 - (c)

8.4. Kagekiyo



Figura 43 - (d)

8.5. Yamauba – “velha da montanha”



Figura 43 - (e)

8.6. Yamanba – “bruxa da montanha”



Figura 43 - (f)



Figura 44 - Cena de uma peça de Kyogen, Rokujizo, por Tsukioka Kogyo (1869-1927). Xilogravura, 1897.



### 3. O teatro Kyogen

O termo Kyogen significa “loucas palavras”. De acordo com Inoura (1971), o Kyogen tem sua origem muito próxima à do 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, os esboços e os 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 improvisada, era comum logo na aparição do personagem, o ator introduzir-se e fazer uma breve descrição do local para posteriormente representar a situação. Com o tempo, esta prática se fixou, assim como a atuação, que é resultado de uma junção de experiências bem-sucedidas e a reincidência e a 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. É 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 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 essa essência participavam da formação de um novo teatro que crescia: o Kabuki.

A maioria das escolas de Kyogen originou-se com 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 civis<sup>46</sup>, provocando 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 o Kyogen diferem-se completamente na ideia, nos temas e expressões; entretanto, esse 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 ele foi originalmente destinado a neutralizar o sublime e inevitável tédio do Nô".

O próprio ator de Nô, Nomura Shirô (apud BRANDON, 1997, p. 203) comenta 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 esse motivo o Kyogen, tão contrastante com o Nô, torna-se 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 mais 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 utilizar a comicidade com mais sutileza, o Kyogen passa a agradar aos nobres, motivo este que o estabelece junto ao Nô. Diferentemente do Kabuki, constituído por caráter muito mais exagerado e ousado, resultando em repressões e desagradando os nobres.

O Nôgaku (Nô e Kyogen) só é harmônico por possuir naturezas completamente contrastantes. Apesar dessa 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, tem independência para realizar apresentações desvinculadas do Nô.

### 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 sério ou irritado. Essa configuração depende mais do contexto da história do que de uma mera classificação dos atores, pois além de não ser aparente a identificação dos personagens no primeiro momento, eles 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 apresentações 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.

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, que, por conhecê-lo muito bem, consegue enganá-lo na maioria das vezes. Sempre há algum tipo de conflito ou engano, mas apesar das adversidades a relação entre esses 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, se opõem 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 os 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 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 Ôkura<sup>27</sup> 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 com ênfase

em canções e bailados;

2) **Daimyô Kyogen**: 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**: com religiosos, falsos monges ou monges novatos e cegos;

7) **Atsume Kyogen**: as demais peças que não se encaixam nas anteriores, com 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, a 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) "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 por causa dos "movimentos e barulho em excesso".

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. Dessa forma, provoca grandes impactos na imaginação do espectador, pois exige que o público utilize a criatividade para visualizar a situação.

### 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 modelos, porém não são as mesmas, diferindo na padronagem e no 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 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.

Como podemos observar na figura 45, 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. Esses trajes são provenientes das roupas do 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 quatro grupos. O conteúdo foi ampliado e compilado pela autora a partir de informações coletadas em diversas fontes que são citadas ao longo do texto.



Figura 45 - Peça Boshibari (amarrado numa vara), Tarôkaja e Jirokaja presos tentando beber sakê. Em pé está o Daimyô, o dono do sakê. Em Gion, Kyoto.

## Tabela 3

*Categoria: 1. Roupa exterior*

### 1.1. Kataginu

Espécie de jaqueta sem mangas em cânhamo sem forro, criada especificamente para o palco e usada por servos e pessoas comuns em peças de Kyogen (BETHE apud TAKEDA; BETHE, 2002, p. 239).



Figura 46 – (a) Kataginu.

### 1.2. Jutoku

*Este traje não foi encontrado até o momento.*

### 1.3. Naga-goromo

*Este traje não foi encontrado até o momento.*

### 1.4. Kaki-baori

*Este traje não foi encontrado até o momento.*

*Categoria: 1. Roupa exterior*

**1.5. Naga-kamishimo**

Conjunto de jaqueta sem mangas (*kataginu*) e calça com pregas extra longa (*naga-bakama*) (BETHE apud TAKEDA, BETHE, 2002, p. 237).



Figura 46 - (b) Naga-kamishimo, conjunto de *kataginu* e calça *naga-bakama* com padronagem listrada e bolas, período Edo.

**1.6. Suô**

Conjunto de casaco e calça com pregas em cânhamo com desenho tingido em estêncil, usado por personagens um pouco mais importantes que o servo, como o mestre, o tio, mas não o senhor das terras (JAPAN ARTS COUNCIL, 2004).

É um traje um pouco mais simples que o *hitatare*, e se diferem por ter o desenho de brasões na altura do peito e no centro das costas. Pode ser usado com calças extra longas combinando ou com *ôguchi* (calça de boca ampla).



Figura 47 - Suô, século XX, desenho de lótus, tecido de cânhamo ou rami.

*Categoria: 1. Roupas exterior*

**1.7. Hitatare**

As mangas do *hitatare* apresentam largura dupla e são bastante amplas; os punhos são abertos, feitos de rami, sempre em conjunto com um *hakama* combinando. Vestido comum de guerreiros (HAY, 1992, p. 184)

O *ôguchi* (*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 *ôguchi* (*kakehitatare*). Pode ser feito de linho rígido ou seda e sempre tem forro.

Na figura 48, o *hitatare* apresenta uma estampa com desenhos de grou japonês (*tsuru*) voando, e na metade de baixo um fundo com padrão *Kikko-mon* (casco de tartaruga).



Figura 48 - Hitatare, Japão, século XX, rami.

**1.8. Monpa**

São trajes que imitam a pelagem 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.

Na figura 49 vemos um traje de animal (*monpa*) representando uma raposa.



Figura 49 - Monpa e máscara de raposa (*kitsune*).



## *Categoria: 2. Roupa interna*

### **2.1. Noshime**

Igual ao noshime usado no Nô, mas geralmente os personagens de Kyogen utilizam o tipo listrado.

### **2.2. Nuihaku**

Como os kosodes (kimono de mangas curtas) do Nô, com bordados e folheado metálico. Usado por personagens femininos.

De acordo com Giroux (1989, p. 56), as mulheres no Kyogen são representadas com um pano branco na cabeça, chamada de *binan-boshi*<sup>8</sup>, *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.

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



Figura 50 - Cena da peça Hanago.

Categoria: 3. *Hakama* - calça com pregas

3.1. *Kyogen-bakama* ou *kukuribakama*

Calça com pregas de linho, usada em papéis de pessoas comuns, como servos, fazendeiros e mercadores. É caracterizada pela padronagem *mon* (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).

Figura 51 (a) *Hakama* utilizado no *Kyogen*, do século XIX, com padronagem *mon* (brasões de família), feito de fibra de rami.

Na figura 51 (b), podemos observar as duas formas como 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 51 - (a) *Kyogen-bakama* e (b) dupla de atores de *Kyogen*.

Na figura 52, 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 um 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.



Figura 52 - (a) Mestre ou patrão usando *Noshime* e *Naga-kamishimo* e (b) servo *Tarôkaja* (*Sensaku Shigeyama*) e o senhor *Daimyô* (*Kaoru Matsumoto*), *Kyoto*.

## Categoria: 4. Outros

<p>4.1. <b>Zukin</b> - "lenço" Lenço usado como touca ou capuz por membros do clero.</p>	<p>4.2. <b>Binan-boshi</b> - "chapéu de moço bonito" Consiste em uma faixa de linho branco, com cerca de 5 metros de comprimento, que é amarrada em torno da cabeça do ator, deixando pender as pontas nas laterais, sendo que as extremidades são presas na faixa da cintura. É usada para representar os cabelos de uma mulher (JAPAN ARTS COUNCIL, 2004).</p>	<p>4.3. <b>Eboshi</b> - "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.</p>	<p>4.4. <b>Tabi</b> - "tipo de meia" Diferente das meias usadas pelos atores de Nô, que são da cor branca, as dos atores de Kyogen são amarela ou marrom, ou mesmo listradas (JAPAN ARTS COUNCIL, 2004).</p>
--	--	---	--

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*<sup>29</sup>, 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).

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.

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

### 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 seis 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.

## Tabela 4

*Categoria: 1. Máscaras de okinamai – dança de Okina*

#### 1.1. Kokushiki-jô

Máscara do personagem sanbasô na cor preta usada por um ator de Kyogen.

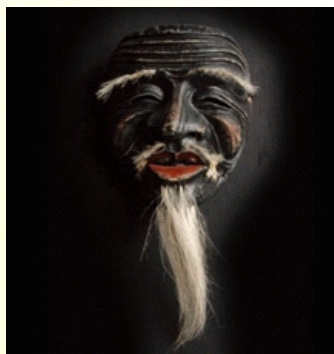


Figura 53 - (a) Kokushiki-jô.

#### 1.2. Enmeikaja

Máscara de homem ingênuo e brilhante.



Figura 53 - (b) Enmeikaja.

*Categoria: 2. Demônios e divindades do xintoísmo*

**2.2. Buaku**

Segundo Giroux (1989), a máscara de Buaku é definida por Manzô Nomura<sup>50</sup> numa mistura de emoções: bravo, chorando e rindo. É um demônio equivalente ao Beshimi do Nô, mas sua feição engraçada não causa medo<sup>51</sup>.



Figura 54 - Buaku, Madeira Hinoki

**2.3. Fukunokami ou Shichifukujin - "os sete deuses da sorte"**

São deuses da mitologia japonesa e estão associados ao Ano Novo japonês:

- 1) *Benzaiten*, deusa das artes, que traz saúde e beleza;
- 2) *Bishamon*, deus da guerra e dos guerreiros, protetor contra demônios e doenças.
- 3) *Daikoku*, deus da prosperidade, riqueza, fartura e produção. Comum entre os agricultores por proteger as colheitas.
- 4) *Ebisu*, deus da honestidade e do trabalho. Protetor dos pescadores, navegantes, comerciantes e crianças.
- 5) *Jurojin*, deus da felicidade, longevidade e sabedoria.
- 6) *Hotei*, 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.
- 7) *Fukurokuju*, é o deus da longevidade, felicidade, fertilidade e sabedoria.

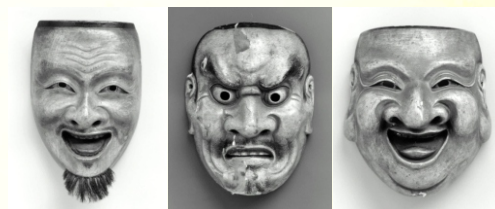


Figura 55 - Alguns dos sete deuses da sorte: (a) Ebisu, século XVIII, madeira cipreste; (b) Bishamon, Japão, século XVIII, madeira cipreste; e (c) Daikoku, Japão, século XIX, madeira cipreste.

*Categoria: 3. Divindades menores e espíritos de seres "menores" (geralmente de insetos e plantas)*

**3.1. Usobuki**

O *Usobuki* parece estar assoviando, é usado para representar espíritos de mosquitos e cogumelos<sup>52</sup>.



Figura 56 - Máscaras em madeira cipreste: (a) Noborihige, século XVIII.

**3.2. Kentoku**

*Kentoku* é usado para representar espíritos de cavalos, vacas, cachorros e caranguejos<sup>53</sup>.



Figura 56 - (b) Kentoku.

**3.3. Noborihige**

A máscara de *noborihige* é usada pelo *Ai-kyogen* no papel de Deus de um santuário subsidiário. A falta de dentes dá um toque de bondade humana que a sacraliza<sup>54</sup>.



Figura 56 - (c) Usobuki.

*Categoria: 4. Mulheres feias*

**4.1. Oto**

Geralmente a máscara de *Oto* é usada para representar uma mulher feia, mas também pode ser utilizada por personagens que se disfarçam de *Jizô* (útero da terra), um *Buda* guardião das crianças<sup>55</sup>.



Figura 57 - (b) *Oto*, Japão, século XIX, madeira zelkova.

**4.2. Nakiama**

Mulher que chora.

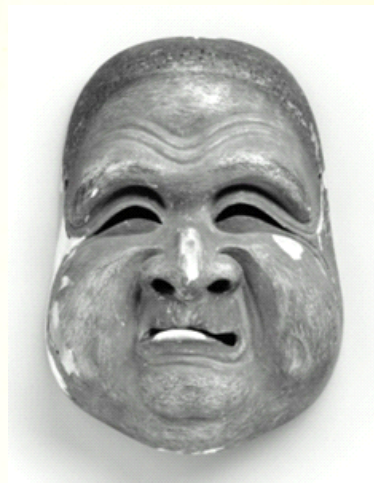
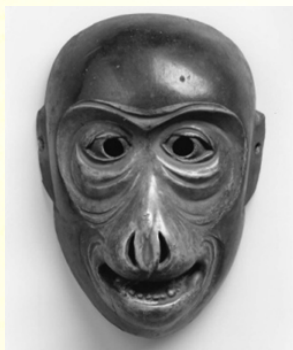


Figura 57 - (a) *Nakiama*, Japão, século XVIII, madeira cipreste.

*Categoria: 5. Animais*

**5.1. Saru - "Macaco"**



*Figura 58 - (a) Saru, Japão, século XVII, madeira paulownia.*

**5.2. Kitsune - "Raposa"**

*Esta máscara não foi encontrada até o momento.*

**5.3. Karasutengu**

É um deus do xintoísmo que mistura características humanas e de ave (corvo).



*Figura 58 - (b) Karasutengu, Japão, século XVIII, madeira conífera.*



*Categoria: 6. Homens velhos*

6.1. Ôji - "Velho"



*Figura 59 - Ôji, madeira Hinoki.*

Figura 60 - O ator de kabuki Ichikawa Danjuro VII como Kan Shoji, na peça Sekai no hana Sugawara denju, por Utagawaa Kunisada. Xilogravura, 1814.

世  
相  
相  
相



## 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). Nesse mesmo ano também se inicia a era Tokugawa (1603-1867) ou Edo, marcada pelo isolamento nacional.

Kusano (1993) conta que tudo começa quando *aruki-miko* (sacerdotisa itinerante), do santuário de Izumo, vai a Heian-kyô, atual Kyoto, e se apresenta numa dança vestindo "roupas estranhas de homem" (kabukimono<sup>36</sup>). A intenção era "arrecadar fundos para o Santuário de Izumo", mas na realidade essas dançarinas eram um misto de artistas e prostitutas.

A dança que Okuni realizou foi chamada de *Kabuki-odori* (dança Kabuki). Eram performances que misturavam o *nembutsu odori*<sup>37</sup> (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.

Conforme o Kyoto National Museum, a figura 62 retrata a trupe de Okuni realizando a dança Kabuki numa imitação de palco de Nô no 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 costume que outros tipos de atrações fossem apresentadas nesse mesmo local, como malabaristas, lutadores de sumô e manipuladores de bonecos.

A dança Kabuki de Okuni torna-se 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.

O grupo de Okuni era bastante heterogêneo. Ele era formado por, além de mulheres, músicos (flautistas e tocadores de tambor) derivados do Nô e atores cômicos de *Kyogen*<sup>38</sup> desempregados, que realizavam intervalos musicais cômicos (= *saruwaka*), sendo que essas duas últimas funções sempre eram desempenhadas por homens.

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



Figura 62 - "Okuni kabuki zu byobu" (Tela de Okuni Kabuki), com seis dobras, a cores em papel folheado a ouro, 88 x 268 cm, Japão, século XVII, coleção do Museu Nacional de Kyoto.



Figura 63 - "Cortesãs dançando Kabuki de mulheres em Shijogawara", Museu de Arte Seikado Bunkoal de Kyoto.

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

Kusano (1993, p. 63) revela que Okuni os apresentava em cena de forma inusitada, atraindo a atenção do público. Travestia-se de homem, usava kimonos bem coloridos, representando jovens samurais que frequentavam *Chaya* (casas de chá) e tinham casos amorosos com cortesãs; dançava o *nembutsu odori* com crucifixo, roupas de missionários jesuítas<sup>59</sup> 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 odori* (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, graças à sua popularidade e à 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 sua história, principalmente sobre estes primeiros anos, sendo necessário, talvez até, reescrevê-la.

Ele afirma que:

Embora o primeiro decreto isolamento do Xogunato Tokugawa date no ano de 1635, 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 os padres jesuítas encenavam dramas litúrgicos em todo o território do Japão durante os séculos XVI e 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 nessas representações consideradas "estranhas".

Ele menciona a tese de Benito Ortolani<sup>60</sup>, 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, esses artistas teriam levado 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.

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) tornam-se 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), o *kusemai* (música e dança realizada por mulheres, derivada do *shirabyôshi*, acrescentada ao Nô), o *sarugaku* de mulheres e o *onna-kabuki* (kabuki de mulheres).

Ele conta ainda que ocorria de essas artistas

se envolverem com *Daimyôs* e militares de alto escalão. Em troca, essas artistas-cortesãs recebiam patronato, levando ao surgimento dos *irozato* (distritos de diversão), licenciados pelo Xogunato Tokugawa. Esses *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 em que homens disputavam os favores de uma atriz, declarando ser uma "imoralidade" o conteúdo erótico e a prostituição declarada.

Com a proibição das mulheres no palco, o *wakashu kabuki* (kabuki de meninos) passa a fazer bastante sucesso. Ele era composto apenas por meninos de até 15 anos, antes do rito de passagem para a vida adulta (*genpuku* = vestir a cabeça), entre 15 a 18 anos, já que durante a cerimônia os meninos tinham o cabelo do topo da cabeça (*maegami*) raspado e deixavam um topete longo na frente e nas 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).

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

Na figura 64 podemos observar os dois



Figura 64 - 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].

primeiros penteados da linha superior que 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 por causa do sucesso do Kabuki de mulheres no século XVII, só ressurgiu após sua proibição.

Esses meninos que participavam do Kabuki já possuíam conhecimentos em acrobacias e *Kyogen*, unidos à extrema sensualidade, beleza vocal e facial, travestidos de mulheres em kimonos exuberantes, provocam além da enorme popularidade, “o aumento do aspecto lascivo, fascinante do Kabuki”. Os meninos passaram 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.

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 homossexualismo<sup>4</sup>, 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 para reabrir os teatros Kabuki, mas com rígidas ressalvas: os atores deveriam ser homens adultos e com o 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 1651-1655, esses homens escondiam a cabeça com o *yarô bôshi* (chapéu de homem) ou *murasaki bôshi* (chapéu roxo), um tipo de tecido de crepe de seda roxo que era amarrado na cabeça a fim de esconder a careca (CAVAYE; GRIFFTH; 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*<sup>4\*</sup> (composições de peças de imitação), evitando até mesmo o uso da palavra Kabuki para designar esse 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, levando à criação do *onnagata* (papel feminino), em que os atores se especializam na interpretação de personagens femininos, de encanto realista.



Segundo Kusano (1993), a criação do *hikimaku* (cortina de correr) e do *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 por formas artísticas reais que atraem o público pela atuação e não mais pela carga física erótica.

Nessa 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 nos mecanismos inventados na época, que são surpreendentes e utilizados até os dias atuais.

Durante esse período, além do rompimento das relações do Japão com os países estrangeiros, houve também o isolamento interno em regiões menores, gerando grandes diferenças culturais, refletidas no folclore e nos 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, pela maquiagem *kumadori*<sup>45</sup> e pelas técnicas de atuação como o *mie*<sup>44</sup> (ver) e *roppo*<sup>46</sup> (seis passos).

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

Durante os períodos posteriores, Kyoho e Horeki (1716-1764), o *Ningyō-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 narradores, instrumentistas e dramaturgos. Esse 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*, 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 na 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*<sup>46</sup> (três cordas), e a composição e o drama são mudados. Quanto à linguagem corporal, os atores passaram a imitar os movimentos duros e titubeantes dos bonecos, sem a naturalidade nos braços e no pescoço, provocando um grande impacto emocional.



*Figura 65 - Jovem rapaz dançando wakashu Kabuki (kabuki de meninos), século XVII, período Edo.*



*Figura 66 - Onnagata (papel feminino) de Yaro Kabuki (kabuki de homens), "Otoko mai zu" (dança de homem).*

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, o *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, por causa do 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 passam a amenizar as atuações e, em vez 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 os outros países, 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 o status de arte dramática pelo Imperador Meiji, diferente do período anterior no qual era reprimido.

Nessa 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) apresentava peças de Kabuki adaptadas do Nô e do Kyogen que mantinham o cenário do palco de Nô, tornando-se muito popular, pois era a primeira vez que a população tinha a oportunidade de assistir o Nôgaku, antes restrito 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 nas vestes realistas, em vez de utilizar trajes modernos, como era costume, até mesmo em peças contemporâneas;

\* E o *zangiri-kyogen* (peças de cabelos aparentes), retratava os costumes ocidentalizados dos japoneses da pós-restauração, empregando novos temas e termos do cotidiano japonês, usando como inspiração reportagens de jornal.

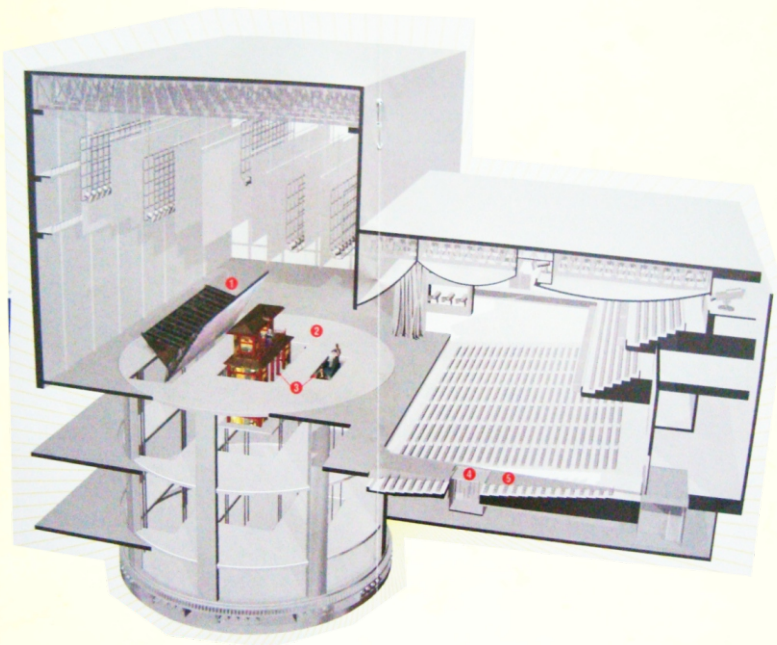


Figura 67 - Estrutura atual interna do palco Kabuki. O mesmo modelo do Teatro Nacional de Tóquio. Mostra o palco giratório o hanamichi (passarela), e os alçapões que elevam e abaixam os cenários e os atores.

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.

Essa quebra de singularidade e a extravagância das novas peças na segunda metade do século XIX fizeram 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*<sup>47</sup> (nova escola), em 1888, chega-se ao *shingueki* (drama moderno), em 1909. O *shingeki* incorporou formas do teatro contemporâneo, baseado nos estilos e conceitos ocidentais que correspondiam às vontades dos intelectuais em um drama que retratava a sua época, e, nesse 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.

Toshio Kawatake (2003, pp. 21-23) revela que há certa distância que separa o Kabuki do mundo atual, apesar de ser aceito e reconhecido mundialmente. 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 causa desta valorização da cultura ocidental, a percepção e alguns valores se alteraram.

A partir desse pressuposto, ele conclui que apesar da 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 de 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 estudantes que assistissem às apresentações de Kabuki no Teatro Nacional e, após o espetáculo, eles deveriam responder um questionário. A partir das respostas coletadas na pesquisa, Yasuhiko também chega à conclusão de que a reação dos jovens japoneses, na maioria das categorias do questionário, "coincidem 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 *Ukiyô*<sup>48</sup> (figuras do mundo flutuante), as artes japonesas influenciaram a pintura impressionista europeia, e o Kabuki, por causa das técnicas de atuação, do palco giratório e do *hanamichi* (passarela), influenciou 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, elas podem ser percebidas nas modificações estruturais do teatro, no repertório, no 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, seus valores e pensamentos, apesar de os 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 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, em 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 III<sup>49</sup> 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<sup>50</sup>.

O Super Kabuki se assemelha aos grandes musicais da Broadway e mescla a tradição à modernidade. O fato de Ennosuke Ichikawa III utilizar 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 das mudanças no teatro, assim como Bandô Tamasaburo V, famoso *onnagata*, por exemplo, que 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. Posteriormente, desenvolve uma dança chamada *Yôkihi*, apresentando o mesmo personagem, mas misturando elementos da Ópera de Pequim nos figurinos e nas 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, comenta que ele mesmo orientou 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 ajude a desenvolver. (FUKUSUKE, 2010, p. 12, tradução nossa).

Com estes novos movimentos, criações foram surgindo, como performance de 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 oferecem a oportunidade das pessoas se reaproximarem e se interessarem pelo teatro, graças às novidades.

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

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*<sup>51</sup>, muito popular e de enorme sucesso no Japão e no mundo, será transformada em Kabuki, num tipo de *live-action*<sup>52</sup> com estreia prevista para outubro de 2015.

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, a transformação de uma 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.

#### 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", em que tudo é superlativo, exagerado e bizarro, mas de maneira alguma inadequado.

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 de ideia ou sentimento, a maquiagem e os trajes mudam junto. Essa 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 como 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 cintura<sup>53</sup>.



Figura 68 - Pôster de anúncio do mangá One Piece em peça de Super Kabuki.



As trocas são feitas "por razões puramente teatrais das mais diversas - cor, surpresa, ênfase, contraste". Essas 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*<sup>54</sup> 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 diferenciados 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 seda e pigmentos vistosos como o vermelho e o roxo<sup>55</sup> provenientes da China só podiam vestir kimonos simples e de cores sóbrias. Os que não aceitavam a proibição investiam em tecidos 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 pelos militares, e eram presenteado com

roupas extremamente luxuosas e caríssimas, os trajes luxuosos do Kabuki eram todos confiscados, fazendo com que seus atores criassem novas combinações e padrões a partir de retalhos de seda e algodão, sempre pensando na harmonização e na eficácia no palco.

Essas 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, eles se concretizavam 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 Suckeroku, 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 Suckeroku 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).

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



Figura 69 -  
Personagem  
Sukeroku.



Figura 70 - (a)  
Tamasaburo Bando,  
famoso onnagata  
como Oiran\* e (b)  
desfile da Oiran, em  
Tóquio, 2011.

Há uma rígida definição quanto ao vestuário dos personagens, pois grande parte dos espectadores consegue identificar os tipos de personagens e as categorias das peças só de "baterem os olhos" nos atores. Atualmente, somente alguns atores mais importantes têm o privilégio de escolher suas cores e seus padrões preferidos, mas sem grades mudanças, pois 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 os das cortesãs de alto nível (*tayū*).

Como mencionado anteriormente, o teatro Kabuki teve seu início muito próximo da prostituição, já que as artistas de certo modo exerciam um papel duplo entre arte e prazer. A concentração de teatros e locais de prazer nos bairros do prazer (*irozato*) influenciava diretamente o conteúdo apresentado no Kabuki. Essa relação torna-se evidente nos trajes de cena, nos tipos de penteados, na linguagem corporal, na dança e na música apresentada pelos atores nos papéis femininos nos quais se vestem como as *geishas*<sup>57</sup> (artista) e *oiran*<sup>58</sup> (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 várias camadas de kimonos e um kimono de brocado (*uchikake*) acolchoado e amplamente decorado com bordados<sup>59</sup>.

Utilizam ainda um tipo especial de amarração na cintura, cujo laço é posicionado na parte da frente do corpo<sup>60</sup> como um avental, chamado de *manaita obi*

(faixa tábua de corte), por causa do seu formato que pende plano como uma tábua. Essa faixa é toda bordada com fios dourados e prateados, com figuras acolchoadas em relevo com um motivo que representa uma das cinco festividades sazonais japonesas (*gosekku*): o Ano Novo, o *momo no sekku* (festival das meninas), o *tango no sekku* (festival dos meninos), o *tanabata* (festival das estrelas) e o *choyo no sekku* (festival do crisântemo).

Na figura 70 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*). Ao lado dessa imagem, 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* estão expostos, evidenciando sua sensualidade. Ela veste um *geta* (tamanco de madeira de três suportes), com altura de 20 cm e peso de 3 kg, o modelo é o mesmo das cortesãs de alto nível do período Edo. A gola 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* (=Espera!), 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).

O *Kamakura Gongorô* é um tipo de "super-herói" e suas roupas superdimensionadas reforçam a impressão de super-humano. Como podemos ver na

figura 71, 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 pelo chão. Tem mangas gigantescas que se abrem como asas e uma espada de três metros de comprimento. A amarração na cintura é feita por um *maruguke* (cinto de forma cilíndrica), exagerando o poder do personagem.

Na figura 72, o ator em papel *wagoto* (estilo suave) contrasta com o estilo *aragoto* (estilo bruto). Sua maneira suave e delicada nos gestos e na fala demonstram uma boa educação, apesar das vestes estarem desgastadas. A maquiagem de *wagoto* é o *shironuri*, puro branco. Usa kimono *kamiko* (kimono papel), utilizado 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, ele veste 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.

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*. Com cores mais apagadas, são 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).

Como vemos na figura 74, *Genkurogitsune* é um personagem sobrenatural. Sua voz difere da dos humanos, sendo em tom mais agudo e os finais das frases são falados rapidamente. Tem os dedos das mãos curvados como as mãos de uma raposa e seus passos não fazem barulho, expressando o leve movimento do animal. O traje desse personagem é o *Kenui*, um kimono de base branca bordada com fios de seda branca torcidas revestindo toda roupa. Esses fios também são bordados no *obi* (faixa) para formar a cauda do animal.

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. Essa roupa é conhecida como *akahime* (princesa vermelha) e é comum entre os papéis das princesas. Na realidade, os autores e o público da era *Guenroku* não sabiam como as princesas da época, reais, se vestiam, por isso criaram a "princesa vermelha". A cor representa 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



Figura 71 - (a) Suô e nagabakama, (b) personagem Kamakura Gōngorō Kagemasa usando o traje da peça Shibaraku (Esperet!).



Figura 72 - Personagem Fujiya Izaemon e sua amante Yugiri, na peça Kuruwa bunsho (Cartas de amor dos Distritos Licenciados).



Figura 73 - Yosaburō e Otomi, na peça Yowa Nasake Ukina no Yokogushi (Cicatrizas de Yosaburō), tipo sewamono.



*Figura 74 - Sato Tadanobu, vassalo leal de Yoshitsune, na forma de Genkurogitsune (raposa).*



*Figura 75 - Akahime (princesa vermelha) na peça Momijigari (admirando folhas de bordo).*

kimono geralmente fica até a altura dos tornozelos, mas as mulheres podem usá-la de forma que se arraste pelo 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 essa cor. O verde-azulado em certas ocasiões é usado por oficiais do governo ou para indicar sensualidade. O branco representa pureza e esplendor, mas pode estar ligado ao luto e à tragédia, pois no Japão é a cor dos trajes mortuários. O luto pode ser representado também pelas cores marrom-escuro, cinza ou preto (KUSANO, 1993, p. 236).

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

No cenário, utiliza-se frequentemente 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.

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 essa época, essa vestimenta faz parte das vestes tradicionais de casamento japonês. Ele é feito de seda e as mangas costumam ser longas.

A figura 76, porém, faz parte do figurino Kabuki e é um *Uchikake* totalmente estilizado, feito especialmente para atender à necessidade da cena.

Na figura 77, 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).

Na figura 78 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 utilizadas muito mais de 12 camadas, usavam-se entre 15 e 40 camadas de roupa, que podiam ser vistas na área do decote, punho e



Figura 76 - Uchikake, Japão, década de 1980. Veste de Miuraya Agemaki em Sukeroku Yukari no Edo-zakura (Sukeroku, flor de Edo).



Figura 77 - Casaco curto (haori) e kimono interno (kitsuke), desenho de dragão nas nuvens. Usado pelo personagem Ikyu, em Shibaraku (Espere!). Década de 1970.





Figura 78 - Kitsuke no estilo Junihitoe (doze camadas de kimono sem forro). Usado pela personagem Murasaki-no-Ue, da peça Genji Monogatari (Os contos de Genji). Década de 1990.

Figura 79 - 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.





*Figura 80 -  
Kamishimo, usado por  
samurais na peça  
Ishikiri Kajiwara  
(talento de cortar  
pedras de Kajiwara).  
Década de 1930.*

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 essas 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.

Nas figuras 79 e 80 observamos a ampla variedade de trajes usados no teatro Kabuki, que vai desde trajes enormes de guerreiros e cortesãs até trajes que lembram as usadas pela corte e pelos cidadãos antigamente, além de trajes de espíritos de animais. Percebemos que eles exibem estampas e padronagens de grafismos elaborados e com cores vibrantes misturadas 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 maior volume à roupa, e que redimensionam a estrutura corporal do ator. São trajes definitivamente chamativos e ousados pela combinação exagerada de elementos.

#### 4.2. A maquiagem do Kabuki

No teatro Kabuki não existem máscaras, somente a maquiagem (*keshô*) e são os atores que 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 a 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 clareados, representam pessoas de classes mais baixas, enquanto a maioria das pessoas de classe alta usa 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 anula as características faciais do ator e acredita-se que ela permita o uso de uma maior variedade de cores nos kimonos.

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

Os atores raspam as sobrancelhas ou aplicam cera para escondê-las e, na maioria dos papéis femininos, elas são redesenhadas mais altas do que as sobrancelhas naturais. 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 dos homens, preta (KUSANO, 1993, p. 249-250).

A boca dos homens é redesenhada com uma curva para baixo, nas cores vermelho e preto. 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).

Na maquiagem *kumadori* são desenhadas linhas grossas geralmente nas cores vermelho, azul e preto sobre a pele previamente pintada de branco com uma base. Essas 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 presentes 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*. Essa pintura cobre o peito, a barriga, as mãos, os braços, as pernas e os 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.

A maquiagem no teatro Kabuki possibilita que o público saiba 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 (*kakegoe*) aos atores, principalmente quando veem uma cena que gostam ou quando o ator aparece em cena. O teatro Kabuki funciona como uma festa informal, sendo até mesmo permitido comer, conversar e beber<sup>64</sup> 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. É 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 dos braços de família já denotam uma característica mais ousada no



Figura 81 -  
Maquiagem kumadori,  
estilo nihonguma do  
personagem  
Kamakura Gongorô  
na peça Shibaraku  
(Espere!).



Figura 82 - Tipos  
diferentes de  
maquiagem kumadori,  
Primeiro, à esq.  
Momotarô, segundo  
Kagekiya, terceiro  
Dannosuke, quarto  
Narukami.

trabalho dos atores, pois dessa forma eles são reconhecidos mais facilmente. A interação entre os atores e o público é bastante forte e os simbolismos são parte desse diálogo. Assim, percebemos como a relação dentro do teatro Kabuki é mais calorosa e animada.



Figura 83 - A beleza e um boneco de Bunraku, por Kuniyasu Utagawa (1794-1832). Xilogravura, s.d.

## 5. O Teatro Bunraku

Popularmente conhecido como *Bunraku* (prazeres literários), também chamado de *Ningyô-Joruri*, é um teatro que surgiu no século XVI a partir junção de três artes: a manipulação de bonecos, um tipo de narração de estória cantada e o acompanhamento musical de *shamisen*<sup>63</sup> ao estilo *guidayu-bushi*<sup>63</sup>, que antes vinham se desenvolvendo separada e independentemente.

No *Bunraku*, “o texto é o elemento mais importante”<sup>64</sup>, 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.

Como visto antes, 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 em sacrifícios humanos, mas os *katashiro*, que surgem no período Kofun (300-538), eram tidos como talismãs, bem menos sofisticados que os *haniwa*.

De acordo com Pate (2005, p. 10) esses bonecos serviam para afastar os maus espíritos e doenças e possuíam diferentes formatos e materiais. Nos períodos seguintes, Heian (794-1185) e Kamakura (1185-1333), os *katashiro* continuavam a ser usados, mas no contexto funerário, sendo queimados junto com 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 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. Esses bonecos podiam ser carregados até a fase adulta e acompanhavam o corpo na cerimônia funerária.

Com o tempo, os 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 e assegurar a saúde do imperador, sua família e as crianças para o ano seguinte” (PATE, 2005, p. 82).

Uma das práticas dessa cerimônia era o *nagashi*



Figura 84 - O par: Hokô, que representa as meninas; e Amagatsu, que representa os meninos, séc. XVIII.



Figura 85 - Nagashi bina.

Figura 86 - (a) Casal dairi-bina; (b) bonecos do Hina Matsuri, dia das meninas; e (c) Tango no Sekku, dia dos meninos.



*bina*, feito até os dias de hoje, quando eram liberados no rio bonecos num barquinho que ia 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 acreditava-se que eles atraíam os deuses que traziam boa sorte.

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

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 *kairaiishi* ou *kugutsu*. Os artistas itinerantes eram muitas vezes considerados de nível inferior, e eram desprezados pelos japoneses por serem andarilhos, ou “vagabundos”, além de esse grupo realizar tarefas consideradas sujas e indignas, como, a prestidigitação, contar histórias com conteúdo obsceno e a até a prática da prostituição. Por causa desses motivos, a arte de manipulação de bonecos esteve por um bom tempo associada às classes mais baixas e à indecência, entretanto, essa arte influencia a manipulação de bonecos sagrados pelos nativos do Japão. Era comum encontrar manipuladores de bonecos realizando performances próximo de santuários, fazendo com que até o século XI essa arte tenha se popularizado no país (KUSANO, 1993).

Durante o período Muromachi (1392-1573), surge o *Ebisu*<sup>65</sup> *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 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 de Kyogen também passam a ser apresentadas.

Kusano 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*<sup>66</sup> (três cordas) na narração *Jôruri*. Vemos que a combinação do *ebisu-kaki* com a narração cantada com acompanhamento musical, *jôruri*, que dá origem ao teatro de bonecos *Bunraku*, ou *Ningyo-Jôruri*.

Isto ocorre entre o fim do século XVI e o 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, o narrador Kenmotsu e o manipulador de bonecos Jirobei (KUSANO, 1993, pp.38-39).



Figura 87 -  
Performance Ebisu  
kaki.



Figura 88 - Karakuri:  
Cha-hakobi ningyo  
(boneco servidor de  
chá), séc XX.

Quanto à estrutura, o mecanismo usado nas cabeças e nos braços dos bonecos do *Bunraku* vem das marionetes movidas por fio importadas da China, por volta do século XIV, e dos bonecos europeus<sup>67</sup> também movidos por cordas do século XVI (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.

De acordo com Pate (2005, pp. 222-224), Takeda Fujiwara Kiyofusa<sup>68</sup> 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 essa 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”<sup>69</sup>, entende-se como essa tecnologia é transmitida dos bonecos *karakuri* aos bonecos do *bunraku*.

### 5.1. A manipulação de bonecos

Em entrevista ao programa *Japanology*, da rede NHK, sobre o tema *Bunraku – The Ancient Art of Japanese Puppetry*<sup>70</sup>, 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. Por causa da 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 descoberto<sup>71</sup> numa prática chamada *dezukai*. Foi desenvolvida na época em que o *Bunraku* rivalizava com o *Kabuki* em popularidade: os manipuladores passaram a se exibir, sendo que, originalmente todos se cobriam dos pés à cabeça com um traje na 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”.

O aperfeiçoamento na arte da manipulação de

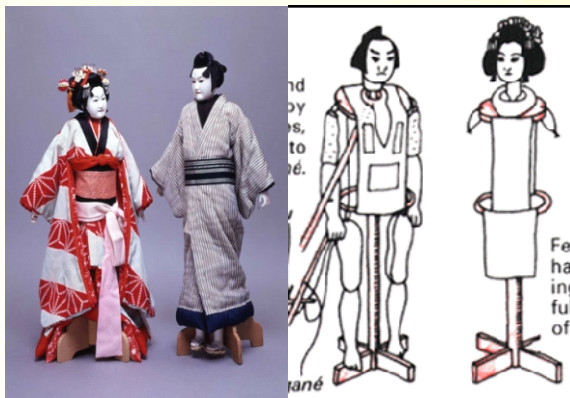


Figura 89 - (a) Bonecos de Bunraku; e (b) estrutura do corpo.



Figura 90 - (a) Manipuladores; (b) detalhe do sapato do omozukai; (c) palco de Bunraku.

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 chega 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 para outro são o talento e o mérito do manipulador.

Bonecos femininos não possuem pernas, mas elas são sugeridas pelos movimentos das mãos do manipulador de pés ao mover a barra do kimono, o joelho é sugerido com a mão 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 esse “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.”<sup>72</sup>

A manipulação aparenta ser uma tarefa fácil de realizar, mas na realidade, há uma gama imensa de sutilezas, como por exemplo, nas mãos dos bonecos: a maneira de se apontar, segurar um acessório ou quando se eleva a mão na 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 na 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 desejadas. Isto só é possível por meio 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”.

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.

Geralmente, a música é cantada 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, por meio 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, juntos transmitem “uma gama de emoções e variações de estados psicológicos”<sup>75</sup>.

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 cinco 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 de *shamisen* no *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*, existe os músicos do *gueza* (sala de efeitos musicais), onde

ficam escondidos três músicos responsáveis por tocar uma ampla variedade de instrumentos.

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 galhar 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 desses elementos reunidos, a manipulação de bonecos, a narração cantada, o acompanhamento musical e os efeitos sonoros, todos em perfeita harmonia, auxilia a dar a impressão de vida dos bonecos, além de maior veracidade e riqueza à arte que continua encantando não somente o público japonês, mas também os de outras partes do mundo, em tours e workshops.

## 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 era elaborado por dois ou mais escritores, embora o clímax fosse deixado a cargo do dramaturgo-chefe.

No *Kabuki*, os escritores viam-se limitados a explorar o talento dos atores, que acabavam muitas vezes modificando o texto. Já no *Bunraku*, os dramaturgos

tenham maior liberdade de trabalhar, além de os textos serem apresentados exatamente como o que estava escrito, graças ao teatro ser apresentado por bonecos e narradores.

Kusano (1993, p. 201) diz que esse cenário possibilitou o desenvolvimento de textos literários mais elaborados e avançados do que os 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 encenações 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.202) 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.

♦ *Será jôruri* ou *Sewamono* (peças domésticas): que contam histórias cotidianas do povo da época, principalmente sobre lavradores e comerciantes, repletas de romances, crimes, revoltas e tragédias, contadas de modo mais realista.

### 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 mais requintados e elaborados são construídos por especialistas da companhia teatral, responsáveis pela manutenção e pelo reparo das roupas. 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 chamativas, próprias para o conteúdo fantástico das encenações. Já os trajes das peças domésticas, que falam sobre os cidadãos, são similares aos da 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, a estação do ano, a posição social, o tipo de história que está sendo contada ou alguma característica do personagem podem ser identificados 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 próprio 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 esse tipo de acolchoamento, geralmente na barra e nos punhos, remete à estética da corte da era Heian, num tempo 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 podiam 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, esse tipo de traje com acolchoamento na barra era visto como 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 os estados mental e emocional do personagem.

Na figura 91, 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 na nação. Na peça, a história ganha interferências místicas de personagens sobrenaturais, como, a aparição do espírito de uma raposa que é transformado no guerreiro Tadanobu e 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 rodas de uma 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 da 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 92, vemos uma ampla variedade de cabeças, cada uma com um tipo de penteado.

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



Figura 91 - (a) Lady Shizuka, (b) Tadanobu e (c) o espírito da Raposa (genkurô). Todos personagens da peça Yoshitsune e as mil cerejeiras.



Figura 92 - Cabeças de bonecos de Bunraku.



Figura 93 - mecanismo interno da cabeça.

social, estado civil e caráter, além de se adequarem às peças históricas ou domésticas. Grande parte dos penteados faz parte da moda do período Edo. Os fios utilizados são feitos de cabelo humano ou pelo 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 em 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”.

Como podemos observar na figura 93, internamente, a cabeça do boneco é oca e possui um mecanismo com fios de seda e molas que move os olhos, as sobrancelhas, a boca, a cabeça para cima e para baixo, e em alguns casos transformam completamente o personagem. Esses 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 deve 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 Oe<sup>74</sup> (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 dessas 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 e XVIII, apesar de algumas peças misturarem elementos fantasiosos que fazem com que os trajes não sejam usados de maneira tão fidedigna.

Figura 94 - Cartaz da opereta A geisha, 1896.



# THE GEISHA

A STORY OF A TEA HOUSE.

A JAPANESE MUSICAL PLAY

LIBRETTO BY.

OWEN HALL.

Lyrics by

HARRY GREENBANK

Music By

<sup>W. George</sup> SIDNEY JONES.

*From a photograph by kind permission  
of Alfred Ellis, Upper Baker St. N.W.*

VOCAL SCORE 6/- net.  
DITTO IN CLOTH. 10/- net.  
PIANOFORTE SOLO. 3/- net.

LONDON:  
HOPWOOD & CREW <sup>LD</sup> 42, NEW BOND STREET, W.  
AGENTS: WHITE-SMITH, MUSIC PUBLISHING CO., BOSTON, NEW YORK & CHICAGO.  
COPYRIGHT 1896, BY HOPWOOD & CREW.

*All performing Rights in this Opera are reserved. Single detached numbers may be sung at Concerts, not more than two at one Concert, but they must be given without Stage Costume or Action. In no case must such performance be announced as a "Selection" from the Opera. Application for right of performing the above Opera must be made to Mr. GEORGE EDWARDES, Daly's Theatre, London.*

## 6. Diálogos entre o Oriente e o Ocidente

De início, parece ser bastante impossível a junção entre *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 nessas duas culturas e assim criar algo autêntico? Quais as contribuições que o Oriente ofereceu ao Ocidente? E o inverso? As influências são obtidas somente superficialmente e, portanto, só fazem parte de uma opção estética? Como foi que os diálogos se intensificaram? Quais as razões desse diálogo?

Foi a partir desses 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 eleitos e compreender como ela absorve as influências orientais japonesas, quais suas motivações e de que forma o *orientalismo* se apresenta em seu trabalho.

### 6.1. 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 - Kyushu<sup>75</sup>.

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

A corte japonesa, temendo a propagação e o fortalecimento do cristianismo no país, o que acarretaria o controle do poder japonês pelos portugueses, em 1587, decreta a expulsão dos cristãos e, consequentemente, dos estrangeiros<sup>76</sup> ocidentais. Em 1603, inicia-se a Era Tokugawa (1603-1868), período caracterizado pelo isolamento nacional do Japão, que passaria mais de 200 anos em total reclusão até sua reabertura. Isto faz com que o Japão passasse praticamente da era medieval à modernidade em questão de pouquíssimos anos, provocando um imenso impacto em toda estrutura do país.

As influências desse primeiro relacionamento com os ocidentais, apesar de terem ocorrido por um curto período, porém, podem ser percebidas na incorporação dos trajes e acessórios 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 um colar com crucifixo e calças compridas dos portugueses, junto com trajes típicos japoneses. Essa apresentação de Okuni, além de marcar o surgimento do teatro Kabuki, revela como as influências europeias são determinantes na configuração desse 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 tendiam até então, considerar o uso de parafernália 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, era pouco provável que não causasse impacto algum nas artes performáticas japonesas e na crença das pessoas.

Aparentemente, esses 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.

## 6.2. A ocidentalização no Japão

O Japão somente reabre seu comércio ao

exterior em 1854 graças à pressão da esquadra norte-americana liderada pelo comandante Matthew Calbraith Perry (1794–1858), em 1853 na Baía de Tóquio.

Por causa dos dois séculos em que os portos do Japão permaneceram fechados às trocas com o exterior, a arte japonesa se 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 aos outros países suscetível às ameaças externas. Portanto, abrir o comércio foi 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*”<sup>77</sup>, a industrialização e ocidentalização do Japão.

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

De acordo com Eric Hobsbawn,

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 as 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 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 dessa atitude são verificados na mudança no uso dos trajes sociais. A partir do 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 *yofuku* para os 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 distanciam 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 para 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, consequentemente as camadas mais elevadas da sociedade seguem o exemplo.

O Rokumeikan<sup>78</sup>, por exemplo, foi um edifício majestoso inaugurado em 1883 para demonstrar a elevação cultural dos japoneses e para fazer com que os ocidentais os vissem como iguais e assim suspendessem os Tratados Desiguais<sup>79</sup>. 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.

Nos 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 Coreia, 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 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 ejetismo 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.”*<sup>80</sup> (DALBY, 2001, p. 75).

É compreensível que, pela falta de familiaridade e pelo fato de os japoneses receberem influências de diversos países muito rapidamente, a população geral criasse uma moda própria e única: uma mescla de diversos trajes e acessórios provenientes de diferentes 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 Fukuzawa<sup>81</sup> (1835-1901) escreve um panfleto chamado “O vestuário, alimentação e habitações do Ocidente”:

*Ondoru shorutsu*<sup>82</sup> – Um *juban* (kimono usado como roupa interna) usado próximo à pele; *Zurowarusu*<sup>83</sup> – um tipo de *momohiki* (calça interna) usado sob o *burichisu*<sup>84</sup>; *Howaito shatsu*<sup>85</sup> – um *juban* usado sobre o *ondoru shorutsu*; *Franeru shatsu*<sup>86</sup> – um *juban* de lã usado sobre os outros; *Sospendoru*<sup>87</sup> – suporte de *burichisu*; *Sutokkingu*<sup>88</sup> – *tabi*; *Tsuroserusu*<sup>89</sup> (ou *burichisu*) – *momohiki*; *Koraru*<sup>90</sup> – a parte que vai no pescoço; *Nekkitai*<sup>91</sup> – segura o *kara*<sup>92</sup> fechado; *Bijinesu koto*<sup>93</sup> – um *haori* (kimono usado como uma jaqueta) curvado; *Furokku koto*<sup>94</sup> – *haori* dividido (FUKUZAWA apud DALBY, 2001, pp. 75-76)

Para que os japoneses entendessem as funções de cada uma das peças do vestuário ocidental e como elas eram 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 das roupas 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”<sup>95</sup>. Assim, “as únicas mulheres que ainda aspiravam pela moda europeia eram nobres ou casadas com oficiais que trabalhavam no Ministério de Relações Exteriores”<sup>96</sup>.

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 por meio de amarrações; já o traje ocidental é pensado para modificar completamente a silhueta feminina. Com certeza a adaptação ao uso de corsets pelas japonesas não deve ter sido fácil.

A distinção dos trajes japoneses e ocidentais entre caseiros, para o lazer ou para serem usados no trabalho também ocorre na arquitetura e nos 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 aberta 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. (INOUYE 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*<sup>97</sup> 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).

As japonesas, ao usar trajes ocidentais, causavam certo estranhamento exatamente pela falta de familiaridade com eles 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 porquê 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 usarem 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 restringiam o movimento do corpo e, por isso, não eram apropriados para o trabalho ou as atividades que requeriam maior liberdade e mobilidade, e por isso não eram compatíveis ao mundo moderno, visto que as mulheres também passaram a ganhar mais espaço e a trabalhar.

No segundo evento, um incêndio que aconteceu entre o 4º ao 8º andar da loja de departamentos Shirokiya, localizada em Tokyo, resultou em 14 mortes, sendo que oito delas eram mulheres. O suposto motivo dessas mortes foi que elas preferiram morrer para salvar sua reputação a expor suas partes íntimas ao se jogarem nas redes de segurança seguradas pelos bombeiros no chão. As mulheres em questão utilizavam kimono e como era costume não usavam calcinhas, pois sob o kimono usava-se apenas o *juban* (um kimono interno). Acredita-se que esses rumores se espalharam pois, posteriormente, as mulheres passaram a usar

lingeries e outras peças do guarda-roupa ocidental.

Aos poucos, a mudança na arquitetura das casas e dos edifícios, a modernização das cidades, dos meios de transporte, a criação de 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.

### 6.3. A influência ocidental nos kimonos

Com a vitória japonesa na I Guerra Sino-Japonesa<sup>98</sup> (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”<sup>99</sup>, ou seja, as pessoas passam a ter maior liberdade no uso de cores, padrões e formas em suas roupas.

Dalby 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).

Dessa maneira, mulheres de todas as idades e classes passaram a fazer a amarração do obi nas costas. Essa 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 influencia a estética dos trajes japoneses, alterando as cores, as formas, as maneiras de usar e os seus significados.

Na figura 95 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 à 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.

Na figura 96, 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 Girls*<sup>100</sup>, que estavam

em voga no fim do século XIX e no início do século XX, conferia um look mais “suave” e “feminino”, como idealizado pelos ocidentais.

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

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-Japonesa<sup>101</sup> (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.

#### 6.4. O orientalismo no Ocidente

Após o acordo comercial estabelecido em 1854 entre os Estados Unidos e o Japão, outros tratados são assinados possibilitando a troca de



Figura 95 - Vestido de 1890 e uso de kimono na era Meiji.

Figura 96 - (a) penteado tradicional da geisha Miehina, (b) japonesa da era Meiji e (c) Gibson Girl.



Figura 97 - Eri branco (gola interna) ainda usado nos dias atuais.

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, quando 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 Paris<sup>102</sup>. Além da visibilidade, essa exposição auxiliou a desencadear a popularidade do *Japonismo*<sup>105</sup>, um movimento artístico que ocorreu na Europa e na América do Norte, no fim do século XIX e no 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 da arquitetura japonesas e utiliza essas influências na elaboração de móveis de decoração. Alguns anos depois, a mãe de Edward G. Craig, Ellen Terry, juntamente com seu novo parceiro Henry Irving, vem a conhecer o trabalho da geisha, dançarina e atriz japonesa Sadayakko Kawakami (1871-1946)<sup>104</sup> e a convida para se apresentar na Europa. Assim, percebemos as origens das fortes influências orientais na pesquisa do encenador Edward Gordon Craig na revista *The Mask*.<sup>105</sup>

Pode-se dizer que a atriz japonesa Sadayakko foi uma grande expositora do teatro 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 com 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*, por meio de sua apresentação no *Koto* (tipo de cítara); e o cartunista italiano Leonetto Cappiello<sup>106</sup> (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 valorizada (após a proibição de as mulheres atuarem) e abriu espaço para outras artistas, mudando a opinião dos japoneses sobre esse tema.

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

É nessa época que surgem as primeiras peças que utilizam a temática japonesa: a opereta *O Mikado*<sup>107</sup>, 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*<sup>108</sup>, 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*

Figura 98 - (a) Par de vasos com decoração feita por Edward William Godwin, feito por William Watt, c. 1877; (b) aparador desenhado por Edward William Godwin, feito por William Watt & Co., 1867-1870.



Figura 99 - 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.

Figura 100 - Exemplos de pôsteres das operetas: (a) "A geisha", (b) "Madame Butterfly" e (c) "Tige de lótus" ilustrando um universo japonês idealizado.



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.

Apesar de essas histórias não retratarem de forma verdadeira os costumes e a cultura reais dos japoneses, elas foram as primeiras formas de divulgar o orientalismo no Ocidente e são símbolos da popularidade desse tema na época, visto que essas 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 moda, produtos, manifestações culturais, linguagem e ideias. Na realidade, a proximidade desses modelos era sinônimo de erudição e diferenciação social (SAITO, MATSUDA, 2013, p. 6).

Esse dado pode ser percebido na adoção da moda vigente no exterior em São Paulo: “apesar de descontrarem 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...”<sup>109</sup>

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, elas também foram bastante admiradas.

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

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 na Europa, também obtiveram bastante sucesso e ótima aceitação.

Com o teatro completamente cheio, a Companhia Mesquita representou, ontem, a opera cômica, em 5 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, 21/3/1906 apud SAITO; MATSUDA, 2013, pp. 9-10).

#### Em outro trecho

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, 30/9/1906 apud SAITO; MATSUDA, 2013, pp. 10-11).

Os paulistanos apreciavam principalmente o “exotismo” que essas peças exibiam e, em geral, as



encenações 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 entrarem em contato direto com os brasileiros, pois sua imagem não condizia com o idealizado "povo japonês", tão divulgado nas notícias dos jornais e nas conhecidas histórias das operetas.

No fim do século XIX, nascem as primeiras discussões sobre o orientalismo no Ocidente e os trabalhos de alguns estudiosos, como Ernest Fenollosa<sup>110</sup>, Percival Lowell<sup>111</sup>, William Butler Yeats<sup>112</sup> e Ezra Pound<sup>113</sup>, foram responsáveis por solidificar o interesse e colaborar para um conhecimento mais aprofundado sobre o Japão no Ocidente. Logo o intercâmbio de conhecimentos permitiria que a produção artística das respectivas regiões fosse revista a partir da visão da cultura do "outro", sendo que tais ideias marcariam também a revolução do espetáculo teatral no fim do século XIX.

Acontecimentos importantes marcam o surgimento do teatro moderno: a redução das fronteiras e distâncias e a descoberta da luz elétrica<sup>114</sup>, fundamentais também para o surgimento do papel do encenador. Em questão de poucas décadas aparecem diversas formas de linguagens teatrais e experimentações e o encenador torna-se destaque para criação do espetáculo no teatro do século XX.

Os movimentos realista e naturalista estavam em voga no fim do século XIX, porém, as limitações em retratar outras dimensões da "realidade" do homem provocaram a necessidade

de buscar um maior aprofundamento sobre 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 além 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, a partir de "símbolos" que revelavam todo "universo" do personagem.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) (NIETZSCHE 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 esses "mistérios profundos do universo" e as 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 tiveram influências claramente japonesas incorporadas aos seus trabalhos, como: Edward Gordon Craig<sup>115</sup> (1872-1966), Antonin Artaud<sup>116</sup> (1896-1948), Jean-Louis Barrault<sup>117</sup> (1910-1994), Jacques Copeau<sup>118</sup> (1879-1949), Charles Dullin<sup>119</sup> (1885-1949), Bertolt Brecht<sup>120</sup> (1898-1956), Vsevolod Meyerhold<sup>121</sup> (1874-1940), Sergei Eisenstein<sup>122</sup> (1898-1948), Jerzy Grotowski<sup>123</sup> (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 esses 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”, inclusive dos trajes e acessórios, desde a metade do século XIX quando o Japão abriu seu mercado ao exterior. Nessa época, os corsets são banidos e a silhueta torna-se mais solta e alongada, criada 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 seu tamanho, mas a parte inferior do lábio era exagerada e a parte superior era 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. Essa revolução total no visual da mulher também foi acompanhada de uma nova atitude, pois, com a explosão da I 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 esse

novo perfil da mulher, que ganha um pouco mais de liberdade e 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.

Como podemos ver nas criações de Paul Poiret<sup>124</sup> (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) o Japão re-importa estes modelos híbridos criados no Ocidente e se encanta com os trajes, considerando-os exóticos e requintados.

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 acompanhado de mudanças sociais que modificaram a percepção das mulheres e sua posição na sociedade. Já no Japão, essas trocas de produtos e de cultura fizeram com que os japoneses se tornassem mais conscientes quanto à sua identidade e à sua 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, sendo o 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)



*Figura 101 - Casacos criados por Paul Poiret, o primeiro de 1912 e o segundo de 1911.*

# Bibliografia

- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BRANDON, James R. *The Cambridge guide to Asian Theatre*. UK: Cambridge University Press, 1997.
- 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.
- CRAIG, Edward Gordon (1872-1966). *The Theatre Advancing*. Boston: Little, Brown, and Company, 1919. Disponível em: <https://archive.org/details/theatreadvancingooeraiaa>. Acesso em: 5 jul. 2020.
- CRAIG, Edward Gordon; 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 em: 5 jul. 2020.
- 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](http://www.metmuseum.org/toah/hd/nohc/hd_nohc.htm). Acesso em: 5 jul. 2020.
- DEPARTMENT OF ASIAN ART. *Shoguns and Art in Heilbrunn Timeline of art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/shga/hd\\_shga.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/shga/hd_shga.htm). Acesso em: 28 mar. 2015.
- DOWNER, Lesley. *Madame Sadayakko – The geisha Who bewitched the West*. USA: Gottam Books, 2003.
- FELDMAN, Martha; GORDON, Bonnie. *The Courtesan's Arts: Cross-Cultural Perspectives*. New York: Oxford University Press, 2006.

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-yysl.net/medias/fichiers/DP\\_Kabuki\\_2012\\_EN\\_LWR\\_WEB.pdf](http://www.fondation-pb-yysl.net/medias/fichiers/DP_Kabuki_2012_EN_LWR_WEB.pdf) Acesso em: 7 mai. 2015.

GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: cena e pensamento Nô*. São Paulo: Ed. Perspectiva, Fundação Japão: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.

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

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 da 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.

JAPAN ARTS COUNCIL. *An Introduction to Noh & Kyogen*. 2004 Disponível em: <http://www2.nj.jac.go.jp/unesco/noh/en/index.html>. Acesso em: 5 jul. 2020.

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 em: 5 jul. 2020.

KAWATAKE, Toshio. *Kabuki: Baroque Fusion of Arts*. Tokyo: The International House of Japan Library, 2003.

KEENE, Donald. *Nô - The Classical Theater of Japan*. Tókyo: Kodansha International Ltd., 1966.

KONPARU, Kunio. *The Noh Theater - Principles and Perspectives*. New York: John Weatherhill, 1983.

KUSANO, Darci Yasuco. *O que é o teatro Nô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

KUSANO, Darci Yasuco. *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%07B%83%05E%83%093%83%07D%83b%83v%8C%85%82%A2/kaiga/kinsei/itemo5.html](http://www.kyohaku.go.jp/eng/syuzou/meihin_%83%07B%83%05E%83%093%83%07D%83b%83v%8C%85%82%A2/kaiga/kinsei/itemo5.html). Acesso em: 30 abril 2012.

LEITER, Samuel L. *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*. Second Edition. UK: Rowman&Littlefield, 2014.

LIDDELL, Jill. *The Story of the Kimono*. EUA: E. P. Dutton, 1989.

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](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 em: 6 jun. 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 em: 5 jul. 2020.

NIPONICA. Special Feature - *Welcome to the World of Kabuki*. Tóquio, Ministério das Relações Exteriores do Japão (MOFA), n.1, 2010.

OHKURA, Shunji; KAMIMURA, Iwao. *Kabuki Today - The art and tradition*. Tokyo, New York, London: Kodansha International, 2001.

ORTOLANI, Benito. *The Japanese Theatre: From shamanistic ritual to contemporary pluralisms*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

PATE, Allan Scott. *Ningyô: The art of the japanese doll*. UK: Tuttle, 2005.

PRONKO, Leonard. C. *Teatro: Leste Oeste*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RICHE, Donald. *Three Modern Kyogen*. Vermont: Charles E. Tuttle Company, 1972.

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.

SASAGUCHI, 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/#.VfNMRflViko>. Acesso em: 11 jun. 2015.

SOUZA, Marco. *Okuruma Ningyo e o corpo no teatro de animação japonês*. São Paulo: Annablume, 2005.

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.

THE NEW YORK TIMES. *The first Europeans in Japan*. Publicado em: 27 agosto 1876. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1876/08/27/archives/the-first-europeans-in-japan.html>. Acesso em: 5 jul. 2020.

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 em: 5 jul. 2020.

TOKYO NATIONAL MUSEUM. *Atsuïta Noh Costume*. Disponível em: [http://www.tnm.jp/modules/r\\_free\\_page/index.php?id=499&lang=en](http://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=499&lang=en). Acesso em: 5 jul. 2020.

VIANA, Fausto. *O figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

VIGEANT, Louise. *La métamorphose d'un onnagata*. Jeu: revue de théâtre, numéro 86 (1), 1998, p. 162-164. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/25635ac>. Acesso em: 5 jul. 2020.

WARD, Haruko Nawata. *Women Religious Leaders in Japan's Christian Century, 1549-1650*. England, USA: Ashgate Publishing Company, 2009.

YAMANAKA, Norio. *The Book of Kimono*. Tokyo, New York e San Francisco: Kodansha International, 1982.

YOSHIDA, Chiaki. *KABUKI - The Resplendent Japanese Theater*. Japan: 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=I5qIUv8TLGo&feature=channel&list=UL> e Parte IV: <http://www.youtube.com/watch?v=F-EuxMfWQyI&feature=channel&list=UL>. Acesso em: 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 em: 20 mar. 2015.

BUNRAKU THEATER. Trecho do programa da NHK «Japanology». Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=f4G68civvo8>. Acesso em: 5 jul. 2020.



## Notas de fim

<sup>1</sup> Significa que se instalam em um local durante uma parte do ano e são nômades na outra parte.

<sup>2</sup> Consiste em pressionar de conchas e varas e/ou rolando cordas na superfície da cerâmica criando as padronagens.

<sup>3</sup> O nome do período é o mesmo do sítio arqueológico em Tóquio onde foram descobertas as cerâmicas do período.

<sup>4</sup> Nome proveniente dos túmulos construídos na época destinados às classes governantes.

<sup>5</sup> Idem, 2020

<sup>6</sup> 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 dessa deusa.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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*. Esse tipo de escrita foi utilizado com maior frequência por mulheres, um exemplo disto está em *Os Contos de Genji*, escrito por Murasaki Shikibu.

<sup>9</sup> O Sangaku era um composto de dança, música, canto, truques de mágica e acrobacias.

<sup>10</sup> Disponível em: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/shga/hd\\_shga.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/shga/hd_shga.htm). Acesso em: 5 jul. 2020.

<sup>11</sup> Mistura os ideogramas de talento e agradável, simboliza a representação de Nô.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> “Tipo de música que consiste de 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).

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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, a decadência e o aniquilamento do Clã Heike. (GIROUX, 1989, p. 14).

<sup>16</sup> 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).

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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).

<sup>19</sup> Keene (1966) conta uma lenda que diz que um homem velho foi visto dançando debaixo dessa 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 do bambu (flexibilidade) trazem boa sorte. Ramos de ameixeira (espírito puro) podem se misturar ao desenho do pinheiro. Esses três desenhos juntos são comumente representados na arte japonesa.

<sup>20</sup> Disponível em: <http://www.the-noh.com/en/world/stage.html>. Acesso em: 15 mar. 2015.

<sup>21</sup> (Brandon 1997, p.25)

<sup>22</sup> (Berthold, 2011, p.84)

<sup>23</sup> Disponível em: <http://db2.the-noh.com/edic/2011/11/shozoku.html>. Acesso em: 5 jul. 2020.

<sup>24</sup> O termo *atsuita* refere-se a tecidos de alta-classe importados da China. Durante o transporte eram parafusadas e enroladas em placas de madeira grossa (*atsu-ita*). As roupas feitas com esse tecido também passaram a levar o mesmo nome (TOKYO NATIONAL MUSEUM).

<sup>25</sup> 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 entre 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 em: 2 mai. 2015.

<sup>26</sup> Havia vigorosos intercâmbios entre classes sociais uma vez que a corte passa a cobrar altos impostos sobre a produção agrícola, a circulação de mercadorias e os pedágios. A aristocracia e os 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.

- <sup>27</sup> Uma das escolas mais importantes de Kyogen e está associada ao Komparu Za de Nô (GIROUX, 1989, p. 26).
- <sup>28</sup> "O binan foi inspirado no traje de vendedoras de bagre da cidade de Kyoto" (GIROUX, 1989, p. 56).
- <sup>29</sup> "Pauzinhos" de madeira, usados no Japão para comer.
- <sup>30</sup> Ator de Kyogen conceituado, chefe da escola Izumi de Kyogen. Falecido em 6 de maio de 1978 (GIROUX, 1989, p. 60).
- <sup>31</sup> Disponível em: [http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg\\_mask/kg\\_mask.html](http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg_mask/kg_mask.html). Acesso em: 3 mai. 2015.
- <sup>32</sup> Disponível em: [http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg\\_mask/kg\\_mask.html](http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg_mask/kg_mask.html). Acesso em: 5 jul. 2020.
- <sup>33</sup> Disponível em: [http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg\\_mask/kg\\_mask.html](http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg_mask/kg_mask.html). Acesso em: 5 jul. 2020.
- <sup>34</sup> Disponível em: [http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg\\_mask/kg\\_mask.html](http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg_mask/kg_mask.html). Acesso em: 5 jul. 2020.
- <sup>35</sup> Disponível em: [http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg\\_mask/kg\\_mask.html](http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg_mask/kg_mask.html). Acesso em: 5 jul. 2020.
- <sup>36</sup> 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 em: 3 mai. 2015.
- <sup>37</sup> 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).
- <sup>38</sup> Como visto nas seções anteriores, as pequenas companhias de Nô eram engolidas por companhias maiores, ou mudavam de ramo, juntando-se aos novos tipos de entretenimento, como Ningyô 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 a fixação do Kyogen, não inovando mais. Esses que preferiam inovar juntavam-se ao Ningyô Joruri (Bunraku) e ao Kabuki.
- <sup>39</sup> 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, por causa do 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](http://www.pbs.org/empires/japan/timeline_1500.html). Acesso em: 5 jul. 2020.
- <sup>40</sup> Professor e pesquisador especialista em teatro japonês.
- <sup>41</sup> 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).
- <sup>42</sup> O termo Kyogen nesse contexto tem o sentido de "qualquer peça", visto que na época essa palavra era utilizada para denominar qualquer cena ou libreto encenado (BOWERS apud KUSANO, 1993, p. 69).
- <sup>43</sup> Pintura facial com tintas vermelha, azul e preta.
- <sup>44</sup> 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.
- <sup>45</sup> 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).

<sup>46</sup> Instrumento musical japonês de três cordas, similar à guitarra ou banjo, tocado com uma palheta (*bachi*).

<sup>47</sup> Forma de teatro e cinema caracterizada por histórias mais realistas e melodramáticas com forte influência ocidental.

<sup>48</sup> Gravuras japonesas com imagens do cotidiano, desenvolvidas durante o período Edo (1603-1868).

<sup>49</sup> 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 23 anos. Cinco meses depois, perde o pai. Em vez de encontrar um novo mentor, ele segue seus estudos sem professor. Após um longo período em participações com papéis pequenos, cria seu próprio grupo de Kabuki experimental. Ele também faz tours e ensina no exterior, principalmente na Europa.

<sup>50</sup> Disponível em: [http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/2/2\\_16.html](http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/2/2_16.html); e disponível em: <http://archive.metropolis.co.jp/bigijnapanarchive/252/bigijnapaninc.htm>. Acesso em: 25 mai 2015.

<sup>51</sup> Conta a história de jovens piratas em um universo fantástico e repleto de aventuras. O mangá é escrito por Eiichiro Oda, foi lançado em 1997 e continua sendo produzido. 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.

<sup>52</sup> 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.

<sup>53</sup> Disponível em: [http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/4/4\\_04\\_01.html](http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/4/4_04_01.html). Acesso em: 3 mai. 2015.

<sup>54</sup> 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).

<sup>55</sup> Ambas as cores, vermelho e roxo, vêm de uma tinta chamada beni, importada da China.

<sup>56</sup> Personagem Miuraya Agemaki, da peça *Sukeroku yukari no Edo-zakura* (Sukeroku, Flor de Edo)

<sup>57</sup> Mal interpretadas como prostitutas, mas seu propósito não é vender sexo e sim entretenimento. Por causa do 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, mas 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 devam manter relações com ele. 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 provoca a confusão. Disponível em: [http://www.geishaofjapan.com/society/society\\_geisha.html](http://www.geishaofjapan.com/society/society_geisha.html). Acesso em: 3 mai. 2015.

<sup>58</sup> Cortesãs de alta classe, conhecidas como *keisei* ou *oiran*, também sabiam artes de dança, música, poesia, caligrafia, tinham boa postura e conversação sofisticada.

<sup>59</sup> Disponível em: [http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/4/4\\_01\\_07.html](http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/4/4_01_07.html). Acesso em: 3 mai 2015.

<sup>60</sup> A amarração do *obi* (faixa) é feita na parte da frente das vestes das cortesãs, isto implicava que ele poderia ser desamarrado por um homem de sorte ou rico o bastante. O *obi* das *geisha* é amarrado nas costas como o das mulheres em geral (FELDMAN; GORDON, 2006, p. 229).

<sup>61</sup> 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 provoca um prazer duplo, alimenta física e espiritualmente (NIPONICA, 2010, 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).

<sup>62</sup> Instrumento musical de três cordas tradicional japonês, tocado com auxílio de “palheta” chamada *bachi*. Existem três variações do instrumento, diferenciados pelo “braço”. 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).

<sup>63</sup> 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).

<sup>64</sup> (KUSANO, 1993, p. 283).

<sup>65</sup> Deus dos pescadores e da sorte.

<sup>66</sup> Instrumento de três cordas tocado com o auxílio do *bachi*, um tipo de palheta.

<sup>67</sup> Houve no século XVI forte influência europeia no Japão. Primeiramente por causa da chegada de portugueses, que tinham a intenção de converter os japoneses e, depois, com a ida 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.

<sup>68</sup> De acordo com Pate (2005, p. 224), Takeda foi reconhecido pelo Imperador ao presentear-lo com um relógio de areia e engrenagens em 1658. Mas se torna famoso por aplicar essa tecnologia mecânica nos bonecos, já que havia sido aprendiz do mestre artesão Harima Matsuda de marionetes *ayatsuri-ningyo*.

<sup>69</sup> (Pate, 2005, p. 224)

<sup>70</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=44dH7j-rITw>. Acesso em: 20 mar. 2015.

<sup>71</sup> No 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).

<sup>72</sup> Mencionado em um trecho do programa *Japanology* da rede NHK. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=44dH7j-rITw>. Acesso em: 20 mar. 2015.

<sup>73</sup> (KUSANO, 1993, p. 295)

<sup>74</sup> Segundo Sasaguchi (2007), nascido Takeo Oe, era membro de uma família de artesãos que esculpam cabeças de bonecos de *Bunraku* para teatros locais em Awaji, na província de Hyogo. Aos 23 anos, vai a 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.

<sup>75</sup> 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.

<sup>76</sup> Os primeiros ocidentais a pisarem em terras japonesas foram os portugueses, seguidos de espanhóis, holandeses e ingleses. Após a expulsão dos cristãos do Japão, apenas os holandeses continuaram a manter trocas comerciais com o país, mas em pequena escala.

<sup>77</sup> (SAKURAI, 2011, p. 135).

<sup>78</sup> Seu auge foi bastante breve e os eventos que ocorriam lá provocaram controvérsias. Se por um lado alguns estrangeiros ficaram admirados, muitos outros satirizaram a atitude dos japoneses. Japoneses conservadores também criticaram bastante.

<sup>79</sup> Tratado que os japoneses foram praticamente obrigados a assinar com os americanos e europeus, quando os ocidentais forçaram a reabertura do comércio japonês para 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.

<sup>80</sup> (SHIMBUN ZASSHI apud DALBY, 2001, p. 75).

<sup>81</sup> Escritor, professor, tradutor, empresário e jornalista japonês, fundador da Universidade Keio. Visitou a Europa e a América do Norte como diplomata. É conhecido como o Voltaire japonês por seus pensamentos iluministas.

<sup>82</sup> Camisas e camisolas usadas como traje interior.

<sup>83</sup> Cueca.

<sup>84</sup> Calção até a altura dos joelhos.

<sup>85</sup> Camisa branca.

<sup>86</sup> Camisa de flanela.

<sup>87</sup> Suspensório.

<sup>88</sup> Meias.

<sup>89</sup> Calça.

<sup>90</sup> Colarinho.

<sup>91</sup> Gravata.

<sup>92</sup> Colarinho.

<sup>93</sup> Sobrecasaca.

<sup>94</sup> Casaca.

<sup>95</sup> (DALBY, 2001, p. 95).

<sup>96</sup> (DALBY, 2001, p. 95).

<sup>97</sup> 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.

<sup>98</sup> Guerra entre a China e o Japão pelo controle da Coreia, cuja vitória foi japonesa.

<sup>99</sup> (SAKURAI, 2011, p. 140).

<sup>100</sup> 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.

<sup>101</sup> 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, no 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.”

<sup>102</sup> Nome original: Exposition Universelle do dia 1 de abril de 1867 ao dia 1 de outubro de 1867 em Paris (Champ de Mars).

<sup>103</sup> 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.

<sup>104</sup> 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.

<sup>105</sup> (VIANA, 2010, p. 31).

<sup>106</sup> Designer de pôsteres, conhecido como “o pai da propaganda moderna”.

<sup>107</sup> Conhecido como um Savoy Opera, um tipo de ópera cômica da Inglaterra do 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.

<sup>108</sup> 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.

<sup>109</sup> (O COMMERCIO DE SÃO PAULO, 2/7/1905, p. 1 apud SAITO, MATSUDA, 2013, p. 7).

<sup>110</sup> 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 valoração da cultura tradicional.

<sup>111</sup> 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.

<sup>112</sup> 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.

<sup>113</sup> 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 na Inglaterra no século XX. Se interessou pela poesia chinesa e pelas peças de teatro Nô, encorajando a experimentação de formas de versos diferentes das formas representacionais em favor de formas abstratas.

<sup>114</sup> De acordo com Simões (2008), a lâmpada de arco-voltaico passou a ser utilizada no teatro a partir de 1849 e a lâmpada incandescente a partir de 1879.

<sup>115</sup> Craig recebeu influências do pai, que apreciava a arquitetura e os 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 influência 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.

<sup>116</sup> 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, o traje auxilia a geração de uma metamorfose que nos faz entrar em contato com uma experiência mais profunda e universal (PRONKO, 1986).

<sup>117</sup> 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.

<sup>118</sup> Foi ator, diretor, dramaturgo e tradutor. As influências do teatro Nô aparecem em seu trabalho com máscaras.

<sup>119</sup> 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.

<sup>120</sup> 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.

<sup>121</sup> 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.

<sup>122</sup> 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*, na qual 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.



<sup>125</sup> 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. In: CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

<sup>124</sup> De nacionalidade francesa, é considerado o primeiro fashion designer moderno e o responsável por liberar a mulher do corset.

## Fonte das imagens

Figuras 1,11, 83 - Artelino.

Figura 2 - Juliana Matsuda.

Figuras 3, 98 - Victoria and Albert Museum.

Figuras 4, 6, 7a, 7b, 8a, 15a, 18, 20, 21,24, 27, 47, 51a, 101 - The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Figuras 5, 7c,7d,7e,7f, 7g, 14, 28a, 29, 46b, 65 - Tokyo National Museum, Japão.

Figura 8 - (b) e (c) National Museum of Japanese History, Japão.

Figura 9 - Imagens do blog do grupo Kagura do Brasil.

Figura 10 - The Imperial Household Agency, Japão.

Figura 12 - Disponível em: <http://www.japan-i.jp/explorejapan/kanto/tokyo/kasumigaseki/40aooloooooo4acy.html>.

Acesso em: 26 mar. 2015

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

Figura 15 - (b) Disponível em: <http://www.kuniomi.gr.jp/geki/ku/okina.gif>. Acesso em: 30 abr. 2015.

Figuras 16, 23, 25, 28b, 48, 55, 56a, 57, 58 a, 58b - Museum of Fine Arts, Boston.

Figura 17 - Disponível em: [http://www.ishibi.pref.ishikawa.jp/syozou/gazo\\_kakudai.php?SakuId=1510](http://www.ishibi.pref.ishikawa.jp/syozou/gazo_kakudai.php?SakuId=1510).

Acesso em: 19 abr. 2015.

Figura 19 - Disponível em: <http://www.nabeshima.or.jp/img/itemdetail/196.jpg>. Acesso em: 13 mar. 2015.

Figura 22 - Disponível em: [http://www.waseda.jp/enpaku/wp-content/uploads/2015/04/KJ055\\_2\\_D.jpg](http://www.waseda.jp/enpaku/wp-content/uploads/2015/04/KJ055_2_D.jpg).

Acesso em: 19 abr. 2015.

Figura 26 - (a) Disponível em: [http://www.umewaka.com/kitsuke/img/index\\_karaori\\_big.jpg](http://www.umewaka.com/kitsuke/img/index_karaori_big.jpg) e (b)

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Dojoji%E9%81%93%E6%88%90%E5%AF%BA.jpg>.

Acesso em: 17 abr. 2015.

Figura 30 - (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](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 em: 15 abr. 2015.

Figura 31 - (a) Disponível em: [http://www.univie.ac.at/rel\\_jap/an/Alltag:Schreinpriester](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-4tbb-p.jpg](http://userdisk.webry.biglobe.ne.jp/023/380/45/N000/000/000/133540270266713123801_noti-4tbb-p.jpg). Acesso em: 15 abr. 2015.

Figura 32 - Disponível em:

[http://blogimg.goo.ne.jp/user\\_image/74/5e/c5b154012bcoc33d6e3d8649d48agooe.jpg](http://blogimg.goo.ne.jp/user_image/74/5e/c5b154012bcoc33d6e3d8649d48agooe.jpg). Acesso em: 15 abr.

2015.

Figura 33 - Disponível em: [http://www.kagura-shop.com/product/catalog/009/index\\_3.html](http://www.kagura-shop.com/product/catalog/009/index_3.html). Acesso em: 20 mar. 2015.

Figura 34 - (a) Disponível em: <http://awayano-noh.com/uploads/photos/907.jpg> e (b) <http://hananoh.kyoz.jp/e20788.html>. Acesso em: 4 mai. 2015.

Figura 35 - (a) Disponível em: [http://blogimg.goo.ne.jp/user\\_image/oe/66/f355a00e8c990c4a97272a22a0dfbdbc.jpg](http://blogimg.goo.ne.jp/user_image/oe/66/f355a00e8c990c4a97272a22a0dfbdbc.jpg) e (b) <http://userdisk.webry.biglobe.ne.jp/010/041/13/N000/000/026/138399580505442817228.jpg>. Acesso em: 4 mai. 2015.

Figura 36 - (a) Disponível em: <http://www.ycoo34.com/pg499.html> e (b) <http://livedoor.blogimg.jp/kgaroku/imgs/c/e/ce424694.jpg>. Acesso em: 20 abr. 2015.

Figura 37 - (a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m) Disponível em: <http://www.ycoo34.com/pg499.html>. Acesso em: 20 abr. 2015.

Figura 38 - (a, d, f, g) Disponível em: <http://www.ycoo34.com/pg499.html> e (b, c, e) [http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote\\_2013/index.html](http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote_2013/index.html). Acesso em: 20 abr. 2015.

Figura 39 - (a, b, d, e, h) Disponível em: <http://www.ycoo34.com/pg499.html>; (c, f) [http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote\\_2013/index.html](http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote_2013/index.html); (g) <http://www.br4.fiberbit.net/data-proo1/nougakudo/tenji/nohmen/nohmenorg/kawazu.JPG>. Acesso em: 20 abr. 2015.

Figura 40 - (b, e) Disponível em: <http://www.ycoo34.com/pg499.html>; (a, c, d) [http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote\\_2013/index.html](http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote_2013/index.html); (f) [http://nohmask21.com/yoroboushi/yoroboushi\\_thumb.jpg](http://nohmask21.com/yoroboushi/yoroboushi_thumb.jpg). Acesso em: 20 abr. 2015.

Figura 41 - (a, d, e, f, h, k, l, m, n) Disponível em: <http://www.ycoo34.com/pg499.html>; (b, g, i, j) [http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote\\_2013/index.html](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 em: 20 abr. 2015.

Figura 42 - (a) Disponível em: <http://www.ycoo34.com/pg499.html>; (b) [http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote\\_2013/index.html](http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote_2013/index.html). Acesso em: 20 abr. 2015.

Figura 43 - (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](http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote_2013/index.html); (f) <http://www.ycoo34.com/pg499.html>. Acesso em: 20 abr. 2015.

Figura 44, 60, 88 - The British Museum.

Figura 45 - Disponível em: [http://farm7.staticlickr.com/6047/5898756624\\_oobegc6eod.jpg](http://farm7.staticlickr.com/6047/5898756624_oobegc6eod.jpg). Acesso em: 3 mai. 2015.

Figura 46 a - Brooklyn Museum.

Figura 49 - Disponível em: [http://www.museum.city.nagoya.jp/img/exhibition/special/past/tenji11022/img\\_03.jpg](http://www.museum.city.nagoya.jp/img/exhibition/special/past/tenji11022/img_03.jpg). Acesso em: 25 mai. 2015.

Figura 50 - Disponível em: <http://www.kyogen.co.jp/pre/images/TOSHI%020BUTAI.jpg>. Acesso em: 21 mai. 2015.

Figura 51 - Disponível em: <http://iwaki-enkan.jp/wp-content/uploads/2010/02/5e11ea6c0f941c1b76b2244c5ed8865a.jpg>. Acesso em: 5 jul. 2020.

Figura 52 - (a) Disponível em: [http://www.kyogen.co.jp/pre/images/TOMO\\_BUTAI.jpg](http://www.kyogen.co.jp/pre/images/TOMO_BUTAI.jpg) e (b) [http://buna.yorku.ca/japanese/kyogen\\_files/image002.jpg](http://buna.yorku.ca/japanese/kyogen_files/image002.jpg). Acesso em: 5 jul. 2020.

Figura 53 - (a) Disponível em: <http://www.ycoo34.com/pg499.html> e (b) [www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote\\_2013/index.html](http://www.k-mil.gr.jp/bunka-souzou/archive/omote_2013/index.html). Acesso em: 15 mai. 2015.

- Figura 54 - Disponível em: <http://www.ycoo34.com/pg499.html>. Acesso em: 3 mai. 2015
- Figura 56b e 56c - Disponível em: <http://www.ycoo34.com/pg499.html>. Acesso em: 3 mai. 2015.
- Figura 59 - Disponível em: <http://www.ycoo34.com/pg499.html>. Acesso em: 3 mai. 2015.
- Figura 61 - Disponível em:  
[http://img5.blogs.yahoo.co.jp/ybi/1/gf/5f/dalmatiantarou/folder/1547366/img\\_1547366\\_48595969\\_o?124532343o](http://img5.blogs.yahoo.co.jp/ybi/1/gf/5f/dalmatiantarou/folder/1547366/img_1547366_48595969_o?124532343o).  
Acesso em: 3 mai. 2015.
- Figura 62 - Fonte: Disponível em: <http://www.kyohaku.go.jp/jp/img/syuzou/meihin/kinsei/itemo5el.jpg>.  
Acesso em: 5 jul. 2020.
- Figura 63 - Disponível em: [http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/2/2\\_o2.html](http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/2/2_o2.html). Acesso em: 3 mai. 2015.
- Figura 64 - Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wakashu\\_hairstyles\\_-\\_Yoshida\\_-\\_Koshoku\\_kinmozui.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wakashu_hairstyles_-_Yoshida_-_Koshoku_kinmozui.jpg). Acesso em: 3 mai. 2015.
- Figura 66 - Disponível em: [http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/edc11/img/b\\_2/b\\_2\\_1\\_d.jpg](http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/edc11/img/b_2/b_2_1_d.jpg). Acesso em: 5 jul. 2020.
- Figura 67 - NIPONICA, 2010, número 1, pp. 14-15.
- Figura 68 - Disponível em: <https://sociorocketnewsen.files.wordpress.com/2015/07/one-piece-kabuki-poster.jpg>. Acesso em: 05 jul. 2020.
- Figura 69 - Disponível em: <http://www.soka-fusasara.net/image/topic/51aa94a010c4c042156995.jp>. Acesso em: 3 mai. 2015.
- Figura 70 (a) - disponível em: <http://photo.hxpa.s3.sinaapp.com/470bf257tw1dog4kggv1aj.jpg> e (b) [http://laoderendrian.files.wordpress.com/2011/07/img\\_8667.jpg](http://laoderendrian.files.wordpress.com/2011/07/img_8667.jpg). Acesso em: 5 jul 2020.
- Figura 71 - (a) disponível em: [http://4.bp.blogspot.com/-0o13oULfa\\_Y/T3tJohcoGBI/AAAAAAAAKQE/TZq4Y-Zj9Sk/s640/o6\\_c\\_Shochiku\\_Costume\\_Ltd\\_Tokyo1.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-0o13oULfa_Y/T3tJohcoGBI/AAAAAAAAKQE/TZq4Y-Zj9Sk/s640/o6_c_Shochiku_Costume_Ltd_Tokyo1.jpg) e (b) <http://www.fletcher-oriented.com/Pages/Gallery/Shibaraku.html>. Acesso em: 3 mai. 2015
- Figura 72 - OHKURA, KAMIMURA, 2001, p.107.
- Figura 73 - OHKURA, KAMIMURA, 2001, p.117.
- Figura 74 - OHKURA, KAMIMURA, 2001, p.87.
- Figura 75 - OHKURA, KAMIMURA, 2001, p.155.
- Figura 76 - Disponível em: [http://2.bp.blogspot.com/-jG\\_zmN9R8oA/T3tFMxcKHAI/AAAAAAAAAKPI/g65j5G-dvMk/s640/o1\\_c\\_Shochiku\\_Costume\\_Ltd\\_Tokyo1.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-jG_zmN9R8oA/T3tFMxcKHAI/AAAAAAAAAKPI/g65j5G-dvMk/s640/o1_c_Shochiku_Costume_Ltd_Tokyo1.jpg). Acesso: 3 mai. 2015.
- Figura 77 - Disponível em: [http://2.bp.blogspot.com/-gqgsTMUIMQ4/T3tI6ifE9I/AAAAAAAAAKP4/ir9Zzds2zXo/s1600/o5\\_c\\_Shochiku\\_Costume\\_Ltd\\_Tokyo.jp](http://2.bp.blogspot.com/-gqgsTMUIMQ4/T3tI6ifE9I/AAAAAAAAAKP4/ir9Zzds2zXo/s1600/o5_c_Shochiku_Costume_Ltd_Tokyo.jp). Acesso: 3 mai. 2015.
- Figura 78 - Disponível em: [http://3.bp.blogspot.com/-QKBsO69TLs/T3tIB76pJoI/AAAAAAAAAKPw/ChpcfTxcMN8/s1600/o4\\_c\\_Shochiku\\_Costume\\_Ltd\\_Tokyo.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-QKBsO69TLs/T3tIB76pJoI/AAAAAAAAAKPw/ChpcfTxcMN8/s1600/o4_c_Shochiku_Costume_Ltd_Tokyo.jpg). Acesso em: 3 mai. 2015.

Figura 79 - Disponível em: [http://1.bp.blogspot.com/-DZkTeG8\\_SJs/T3tE6t1zrOI/AAAAAAAAAKPA/uszJvHUA7HY/s64o/o6\\_c\\_Luc\\_Castel.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-DZkTeG8_SJs/T3tE6t1zrOI/AAAAAAAAAKPA/uszJvHUA7HY/s64o/o6_c_Luc_Castel.jpg). Acesso em: 3 mai. 2015.

Figura 80 - Disponível em: [http://1.bp.blogspot.com/-yoxuLZm5U8/T3tZyt13cJI/AAAAAAAAAKQY/Nw6Wp-vZqmE/s1600/10\\_c\\_Shochiku\\_Costume\\_Ltd\\_Tokyo.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-yoxuLZm5U8/T3tZyt13cJI/AAAAAAAAAKQY/Nw6Wp-vZqmE/s1600/10_c_Shochiku_Costume_Ltd_Tokyo.jpg). Acesso em: 3 mai. 2015.

Figura 81 - OHKURA; KAMIMURA, 2001, p. 50.

Figura 82 - Disponível em: <http://www.glopac.org/Jparc/CosMask/images/kabuki1b.jpg>. Acesso em: 05 jul. 2020.

Figura 84 - PATE, 2005, p. 91.

Figura 85 - Disponível em: [https://c1.staticflickr.com/3/2309/2311625281\\_baff8c2451.jpg](https://c1.staticflickr.com/3/2309/2311625281_baff8c2451.jpg) Acesso em: 7 mai. 2015.

Figura 86 - (a) Disponível em: [https://www.theriaults.com/sites/default/files/lot\\_images/cat-1081\\_301\\_o.jpg](https://www.theriaults.com/sites/default/files/lot_images/cat-1081_301_o.jpg), (b) [https://amblerangel.files.wordpress.com/2011/02/img\\_2830.jpg](https://amblerangel.files.wordpress.com/2011/02/img_2830.jpg) e (c) <https://qjphotos.files.wordpress.com/2010/05/gogatsu-ningyo2.jpg>. Acesso em: 7 mai. 2015.

Figura 87 - Disponível em: [http://2.bp.blogspot.com/-ZVg18U-HNm0/UuQm3l\\_r1GI/AAAAAABAXw/Gglt62oQ8o/s1600/puppeteer+old.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-ZVg18U-HNm0/UuQm3l_r1GI/AAAAAABAXw/Gglt62oQ8o/s1600/puppeteer+old.jpg). Acesso em: 05 jul. 2020.

Figura 89 - (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](http://factsanddetails.com/media/2/20090809-Bunraku%20jinto%20z_03.gif). Acesso em: 05 jul. 2020.

Figura 90 - (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 em: 7 mai. 2015.

Figura 91 - (a) Disponível em: [http://stat.ameba.jp/user\\_images/20150703/19/rihou3/e3/76/j/00480064113355381942.jpg](http://stat.ameba.jp/user_images/20150703/19/rihou3/e3/76/j/00480064113355381942.jpg), (b) [http://blogimg.goo.ne.jp/user\\_image/47/de/c15bce3b9d4ba0a1e42f867d661bob75.jpg](http://blogimg.goo.ne.jp/user_image/47/de/c15bce3b9d4ba0a1e42f867d661bob75.jpg) e (c) [http://blogimg.goo.ne.jp/user\\_image/5a/ed/0746a8b6c840f913d6080cc895659df1.jpg](http://blogimg.goo.ne.jp/user_image/5a/ed/0746a8b6c840f913d6080cc895659df1.jpg). Acesso em: 10 mai. 2015.

Figura 92 - Disponível em: [http://blog.ofjapan.jp/wp-content/uploads/2015/01/culture\\_bunraku\\_masks.jpg](http://blog.ofjapan.jp/wp-content/uploads/2015/01/culture_bunraku_masks.jpg). Acesso em: 25 mai. 2015.

Figura 93 - Disponível em: [http://www.japanphotoproject.com/backoffice/uploads/20100304004238\\_Bunraku%20005\\_12.jpg](http://www.japanphotoproject.com/backoffice/uploads/20100304004238_Bunraku%20005_12.jpg). Acesso em: 7 mai. 2015.

Figura 94 - Wikipedia.

Figura 95 - DALBY, 2001, p. 119.

Figura 96 - (a) Disponível em: [http://media.tumblr.com/tumblr\\_mafvr5euZk1qe3osu.jpg](http://media.tumblr.com/tumblr_mafvr5euZk1qe3osu.jpg), (b) [http://blogimg.goo.ne.jp/user\\_image/2b/8c/36191867f8fae010122ef7d3d9f93e81.jpg](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 em: 5 jul. 2020.

Figura 97 - Disponível em: <http://mailhanami.blogspot.com.br/search/label/About%20Kimono>. Acesso em: 5 jul. 2020.

Figura 99 - Acervo virtual da Biblioth que Nationale de France - Departamento das Artes do Espetáculo

Figura 100 - (a) Disponível em:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Cover\\_of\\_the\\_Vocal\\_Score\\_of\\_Sidney\\_Jones'\\_The\\_Geisha.jpg](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:ANd9GcQzFIKX5MBW\\_sOXcaAIXiDqxZ3Dgz2cs66oPgdofcAVEIupQQsu1](https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQzFIKX5MBW_sOXcaAIXiDqxZ3Dgz2cs66oPgdofcAVEIupQQsu1).

Acesso em: 5 jul. 2020.



Juliana Matsuda foi professora de modelagem no SENAC de São Paulo. Fez graduação em Moda na Universidade Anhembi Morumbi de São Paulo, especialização em Cenografia e Figurino no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e mestrado em Teatro na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Trabalhou como pesquisadora no Núcleo de traje de cena, indumentária e tecnologia da USP e no Inventário da Cena Paulistana, projeto do atual Centro de Documentação e Memória Teatral da USP. Este é seu primeiro livro, publicado postumamente.

Fausto Viana é pesquisador de trajes de cena e professor de Cenografia e Indumentária na Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em Artes e em Museologia e fez pós-doutorado em conservação de Trajes e em Moda. É autor dos livros *O figurino teatral e as renovações do século XX*; *O traje de cena como documento*; *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion*; *Os trajes da igreja católica – um breve manual de conservação têxtil*; e um dos organizadores dos livros *Diário dos pesquisadores: traje de cena*; *Traje de cena, traje de folgado*; *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX* e *Roland Barthes e o traje de cena*, entre outros.

