

EDIÇÃO
ESPECIAL

Os trajes do

Théâtre du Soleil

por

Juliana Matsuda

Dos bastidores

eu vejo o

mundo:

cenografia,

figurino,

maquiagem

e mais

Vol. V

Fausto Viana

(org.)

Fausto Viana (org.)

Dos bastidores eu vejo o mundo:
cenografia, figurino, maquiagem
e mais

Volume V

Edição especial

Os trajes do Théâtre du Soleil

por

Juliana Matsuda

DOI 10.11606/9786588640104

São Paulo
ECA - USP
2020


ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO


NÚCLEO DE PESQUISA
TRAJE DE CENA
INDUMENTÁRIA E TECNOLOGIA

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

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

Organização: Fausto Viana

Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges

Imagem da capa: Caderno de anotações Juliana Miyuki Matsuda

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

M434d

Matsuda, Juliana

Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico] : cenografia, figurino, maquiagem e mais : volume V, edição especial : Os trajes do Théâtre du Soleil / Juliana Matsuda ; organização Fausto Viana – São Paulo: ECA/USP, 2020.
195 p. : il.

ISBN 978-65-88640-10-4

DOI 10.11606/9786588640104

1. Figurino. 2. Teatro japonês. 3. Théâtre du Soleil (companhia teatral).
I. Título. II. Viana, Fausto.

CDD 23.ed. – 792.02

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada

Sumário

<u>APRESENTAÇÃO: Juliana Matsuda e a pesquisa sobre os trajes do Théâtre du Soleil</u>	8
--	---

Por Fausto Viana

<u>CAPÍTULO 1: Ariane Mnouchkine, o Théâtre du soleil e os trajes do Ciclo de Shakespeare e Tambores sobre o dique</u> ..	13
---	----

<u>CAPÍTULO 2: A modelagem dos trajes</u>	67
---	----

<u>CONCLUSÃO</u>	158
--	-----

<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	165
---	-----

<u>NOTAS DE FIM</u>	167
---	-----

<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	170
---	-----

<u>HOMENAGEM À JULIANA</u>	174
--	-----

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^a. Isabel Italiano, dicas, conselhos e sugestões de costura e modelagem.

À Prof^a. 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.

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

JULIANA MIYUKI MATSUDA

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

SÃO PAULO
2016

Folha de rosto da dissertação de Juliana Matsuda, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo em 2015 - ainda que na capa ela tenha colocado 2016!



S Ã O P A U L O

DE 18 DE NOVEMBRO A 10 DE DEZEMBRO DE 2015
DAS 8H ÀS 22H (SEG-SEX) E DAS 9H ÀS 13H (SÁB)

E X P O S I Ç Ã O

AS INFLUÊNCIAS JAPONESAS NOS TRAJES DE ARIANE MNOUCHKINE: CONCEITUAÇÃO, MODELAGEM E CONSTRUÇÃO

POR JULIANA MIYUKI MATSUDA ORIENTADOR PROF^o DR. FAUSTO VIANA

OS TRAJES DESTA EXPOSIÇÃO RESULTAM DO TRABALHO DE MESTRADO
“AS INFLUÊNCIAS JAPONESAS NOS TRAJES DE ARIANE MNOUCHKINE -
CONCEITUAÇÃO, MODELAGEM E CONSTRUÇÃO”.

BUSCOU-SE COMPREENDER COMO FORAM TRABALHADAS AS
INFLUÊNCIAS DOS TEATROS JAPONÊS (NÔ, KYOGEN, KABUKI E BUNRAKU)
NA ELABORAÇÃO DOS TRAJES DE CENA DO THÉÂTRE DU SOLEIL NAS
PRODUÇÕES RICARDO II (1981), HENRIQUE IV - PARTE I (1984) E TAMBORES
SOBRE O DIQUE (1999).

FORAM FEITAS 25 PEÇAS DE TRAJES, TODOS EM ALGODÃO CRU: UM
TRAJE DE CADA TIPO DE TEATRO JAPONÊS E DOIS CONJUNTOS DE TRAJES DE
CADA ESPETÁCULO DO THÉÂTRE DU SOLEIL.

BIBLIOTECA DA EACH USP - AV. ARLINDO BÉTTIO, 1000 ERMELINO MATARAZZO
SÃO PAULO - SP - 03828-000 INFORMAÇÕES: (11) 2648-0067



Cartaz da exposição “As influências japonesas nos trajes de Ariane Mnouchkine: conceituação, modelagem e construção” por de Juliana Miyuki Matsuda

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



FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA
DO ESTADO DE SÃO PAULO

APRESENTAÇÃO

Por Fausto Viana

Juliana Miyuki Matsuda terminou de escrever sua dissertação de mestrado em artes no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 2015. Fui seu orientador, na ocasião, e tivemos que pedir uma prorrogação de prazo porque o trabalho era... Enorme.

O título original da obra era *As influências japonesas nos trajes de cena de Ariane Mnouchkine - conceituação, modelagem e construção*. Aqui, o resumo que Matsuda propunha:

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

Já tínhamos feito um primeiro esboço da primeira parte deste trabalho em 2012, no curso de especialização em Cenografia e Figurino no Centro Universitário Belas Artes. Naquela instituição, o trabalho final – que eu mesmo orientei – foi *Oriente-se: o orientalismo no Théâtre du soleil*. Já era bom e ficou ainda mais consistente.

No trabalho da USP, Juliana foi muito, mas muito além, rompendo seus próprios limites. Era disciplinada, tinha método, era persistente e, acima de tudo, uma aprendiz ideal, daquelas que querem estudar, saber, aprender, fazer mais e

mais. Seu trabalho de pesquisa foi hercúleo: esteve na Bélgica, onde estudou uma coleção de trajes orientais, em Paris, onde ficou “imersa” estudando o trabalho nos trajes do Théâtre du Soleil e em muitos lugares na busca que seu projeto exigiu.

Não foi apenas um trabalho de pesquisa. Houve muito trabalho braçal, de modelagem e costura, uma arte à qual Juliana se dedicava com afinco e precisão. Se tornou, em minha opinião, uma mestra em trajes do teatro japonês e em modelagem.

Na sua dissertação, seu trabalho final, ela abordou “primeiramente”, como ela mesma disse,

todo o contexto histórico e conceitual dos teatros japoneses e dos espetáculos elegidos do Théâtre du Soleil, assim como uma análise e comparação dos trajes de cena neles empregados. Posteriormente, um pequeno manual de modelagens é elaborado¹.

Matsuda fez um trabalho precioso tanto na primeira como na segunda parte, que foi reconhecido como tal no dia 18 de novembro de 2015 por uma banca das mais qualificadas, que contou com a presença da Profa. Dra. Marizilda dos Santos Menezes (UNESP) e da Profa. Dra. Isabel Cristina Italiano (EACH USP).

Entre 2015 e 2020 Juliana fez muitas coisas, e sempre conversávamos sobre seu trabalho de doutoramento – ela sempre estava na busca pelo trabalho ideal. Trabalhou conosco no Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia e no Centro de Documentação Teatral, ambos da USP. Partiu para o mercado de trabalho “comum” em busca de mais experiência profissional e depois foi lecionar no Senac, ministrando aulas de modelagem e costura.

Em 2020, Juliana, que nasceu em 1988, partiu para outras aventuras.

Talvez tenha sido um dos momentos de maior perplexidade na minha vida, tanto pessoal como acadêmica – uma pessoa muito jovem, com tantos planos, tantos objetivos, parte de maneira tão rápida. Não senti ódio, rancor, tristeza

(mentira: senti muita, mas passou): busquei entender a espiritualidade da mesma forma que Juliana tentava. Foram recorrentes nossas conversas sobre vida, energias, aura, cores, terapias, Reiki...

Mesmo sem estes sentimentos ruins, senti uma lacuna.

Eu, como pesquisador, evito guardar qualquer trabalho de pesquisa por muito tempo. Entendo que Pesquisa é quase uma entidade com vida própria: ela nos usa como meio para vir à tona, mas precisa ser publicada, lida, para que pessoas se alimentem, aprendam e cresçam com ela.

Apesar de o trabalho de Juliana Matsuda estar no Banco de Teses da USP, era necessário publicar o trabalho da maneira correta e merecida: como livro, para que não ficasse nenhuma lacuna na trajetória acadêmica dela.

Procurei então a família da Juliana e propus fazer uma edição do trabalho. A família, para minha grande alegria, aceitou.

Eu havia dito que era um trabalho gigante, não?

Para minha surpresa (ou nem tanto!), havia material para dois livros diferentes. Seguindo o fluxo natural das ideias, organizei uma publicação chamada *Os trajes de cena do teatro tradicional japonês: Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku*, disponível no Portal de Livros Abertos da USP e que ficou com a seguinte sinopse:

A publicação traz um estudo inédito sobre trajes do teatro tradicional japonês, notadamente Nô, Kabuki, Kyogen e Bunraku. A obra, desenvolvida por Juliana Miyuki Matsuda e organizada para publicação pelo professor Fausto Viana da Escola de Comunicações e Artes da USP, é uma das pioneiras em língua portuguesa sobre estudos de figurino no teatro japonês, que vêm influenciando há tempos o teatro europeu, brasileiro e de outras partes do mundo².

Agora, a segunda parte da dissertação foi transformada nesta edição especial de *Dos bastidores eu vejo o mundo*, nossa publicação seriada que trata de cenografia, figurino, maquiagem e mais!

Na primeira parte, Juliana (a autora) investiga a metodologia e o processo de criação dos trajes dos espetáculos do ciclo *Les Shakespeare* (1981-1984) e *Tambores sobre o dique*, ambos de forte influência oriental. Na segunda parte, ela ensina, passo a passo, como elaborar a modelagem dos trajes dos espetáculos citados, o que torna o livro uma publicação determinante para aqueles que desejam aprender mais sobre a confecção de trajes orientais e sobre os trajes empregados pelo Théâtre du Soleil.

Como organizador das duas obras, mantive aqui nesta edição a Conclusão como ela foi apresentada, sem nenhuma alteração. Principalmente porque a Juliana encerrou seu trabalho com estes dois parágrafos, mostrando o tipo de pesquisadora consciente que era:

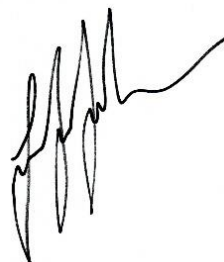
Este estudo é de grande importância para o teatro brasileiro, já que não encontramos um estudo aprofundado que alie as culturas oriental e ocidental com foco nos trajes de cena. E que, além disso, registra as modelagens e os procedimentos de sua elaboração aqui descritos, o que destaca sua originalidade.

Espera-se que esta pesquisa beneficie todos aqueles que de alguma maneira se interessam pelo tema: estudantes, praticantes ou profissionais da área artística que buscam mais informações sobre o traje de cena dos teatros japoneses e as possibilidades que seu uso oferece à cena ocidental contemporânea.

Nas outras partes dos dois trabalhos, várias mudanças, pequenas ou até estruturais foram feitas, para atualizar o trabalho e facilitar o entendimento do leitor. Em momento algum houve a pretensão de assumir a autoria do trabalho. Um orientador-coautor? Um editor-corretor? *Organizador* foi o que me pareceu mais correto para respeitar a integridade da obra da Matsuda.

Nos últimos anos, na busca da Juliana pelo tema de doutoramento, chegamos ao *Sonhos*, do Akira Kurosawa, uma obra prima do mestre cineasta japonês. *Sonhos* seria uma grande oportunidade de investigação do processo de criação de trajes, execução, direção de arte... Ela não estava plenamente convencida, mas agora não importa: sonhamos muitos sonhos juntos, e foi muito bom, porque gerou frutos que agora chegam às mãos dos leitores, que vão, naturalmente, produzir novos sonhos...

Foi tudo muito bonito.
Que seja para vocês também.



CAPÍTULO 1.

Ariane Mnouchkine, o Théâtre du Soleil e os trajés do ciclo de Shakespeare e Tambores sobre o dique

É impossível falar sobre o Théâtre du Soleil sem mencionar Ariane Mnouchkine, nascida em 3 de março de 1939 na atual Boulogne-Billancourt, a 5 minutos do centro de Paris na França. Ela é uma das idealizadoras e fundadoras da companhia Théâtre du Soleil, e completamente apaixonada pelo teatro.

Seu contato com as artes começa desde muito cedo, já que acompanhava seu pai nos sets de filmagem. Ele era produtor de cinema, um judeu russo, que havia saído de São Petersburgo em 1917 durante a Revolução Russa, estabelecendo-se na França e casando-se com uma inglesa.

As influências orientais têm marcado fortemente o trabalho de Ariane desde o princípio. Quillet reflete que, muito provavelmente, este interesse surge da sua ligação com os países de origem dos seus pais: "O lugar que a Rússia ocupa para Ariane Mnouchkine é equivalente à importância das profundas ligações que a unem à Inglaterra por sua origem materna. Como a Rússia, este país representa um limiar rumo ao Oriente e o teatro." (QUILLET, 1999, p.20, tradução nossa)

Quillet (1999, p.19-21) lembra que:

Os czares dominaram um vasto império que compreendia uma ampla parte da Ásia continental e parava nos portões da China. Em outro tempo, estes territórios eram controlados por Gengis Khan e seus cavaleiros mongóis. [...] Na época vitoriana, o império britânico se estendia por todo o planeta, administrando uma parte importante da Ásia, como a Índia, joia da coroa imperial britânica, país que Ariane Mnouchkine é particularmente apaixonada e na qual ela viaja frequentemente. (QUILLET, 1999, p. 19-20, tradução nossa)

Durante sua infância foi marcada pelas histórias de seu pai e sua tia Galina, que quando crianças, enquanto cruzavam a Sibéria numa viagem de trem durante a Revolução e presenciaram:

Era naquele famoso trem que tinha sido tomado dos bolcheviques pelo Exército Branco e que atravessava a Sibéria. Uma noite, o trem parou. Nevava. A luz das fogueiras dos soldados tchecos no interior dos vagões iluminava toda a paisagem em volta. E eis que aparece um cortejo de trenós deslizando sobre o gelo. Soldados com rostos asiáticos sentados um em frente ao outro, cobertos com imensos mantos dourados. [...] eles estavam mortos! Gelados! Um batalhão inteiro. [...] Só os cavaleiros continuavam trotando. Até a morte. [...] Meu pai estava na janela, vendo tudo. Acho que essa visão ficou gravada nele, e depois em mim, para sempre. A revolução. A guerra. O Apocalipse. O mistério daqueles rostos asiáticos. Por que asiáticos? (MNOUCHKINE, 2011, p.47)

Muitas das experiências vividas por Ariane, assim como as histórias contadas por seu pai, a influenciam na criação de muitas das peças propostas por ela tanto na ATEP (Associação Teatral dos Estudantes de Paris) quanto no Théâtre du Soleil. Sejam estas relações feitas de maneira consciente, ou inconsciente, esta bagagem pode ter levado Ariane a se preocupar e se envolver sobre questões políticas não só de seu próprio país, mas questões de diversos lugares do mundo, acolher imigrantes ilegais na sede do Théâtre du Soleil e permitir-se permear por diferentes culturas e experiências, mas tendendo mais para o Oriente, visto a fuga de seu pai para outro país, a revolução e sua ancestralidade.

De acordo com Quillet (1999, p.21) Ariane teria admitido que sonhava com a China desde seus cinco anos de idade. Mas é na sua juventude que tem a oportunidade de assistir aos espetáculos no Théâtre des Nations³. Em particular, a Ópera de Pequim teria lhe chamado bastante atenção. Segundo Picon-Vallin (2011, pp.14-15) “os espetáculos da Ópera de Pequim foram o desencadeador de suas pesquisas posteriores, sempre retomadas e aprofundadas”.

Em um encontro com alunos de arte dramática e teatro em 2008, Ariane (*idem*, p.21) havia dito que não sabia o que queria fazer na vida.

Seu gosto pelo fazer, junto à área técnica, havia sido despertado pela sua aproximação ao trabalho do pai, mas o cinema não a encantava. Ariane (*idem*, p.22) justifica: “eu sentia que no cinema havia uma presença do dinheiro, uma necessidade de dinheiro que era demais para mim”.

Após o término do *baccalauréat*, ou *bac* (uma qualificação que atesta a conclusão do ensino médio e permite acesso ao ensino superior na França), diz Ariane (*idem*, p.22) que “quiseram os deuses que eu fosse passar um ano na Inglaterra, em Oxford, em um colégio para estrangeiros, para aprender o inglês”. Lá ela participa de um grupo de teatro amador, e assim descobre sua paixão pelo teatro.

Ao retornar à França, em 1958, cursa psicologia na Universidade de Sorbonne, mas sai em 1962. Em 1959, funda a ATEP (Associação Teatral dos Estudantes de Paris) junto com alguns amigos que posteriormente tornam-se os fundadores do Théâtre du Soleil. Ariane (*idem*, p.25) diz que a ATEP foi fundada numa sala no sótão da Sorbonne. Um zelador teria lhe cedido a chave, pois “o grupo de teatro antigo da Sorbonne me tinha recusado, dizendo: ‘as mulheres vão para a costura’”.

Ariane (2011, p.46) diz que a associação tinha como objetivo “dar aos estudantes uma formação teatral e montar espetáculos”. A primeira peça do grupo, montada por Ariane, foi Gengis Khan, de Henri Bauchau, apresentado nas Arenas de Lutécia em 1961. Que de acordo com Quillet (1999, p. 17) era um espetáculo extravagante com influências da Ópera de Pequim:

As bandeiras que simbolizam a chegada das tropas de Gengis Khan, os combates representados pelos confrontos de tochas, as entradas dos personagens sobre a música devem muito ao teatro chinês. (PENCHENAT *apud* QUILLET, 1999, p. 18, tradução nossa)

O grupo tinha o sonho de criar uma companhia teatral profissional, mas precisavam que todos estivessem completamente preparados. Então, eles estabelecem um período de um ano e meio para que todos os componentes organizassem suas vidas a fim de poderem se entregar completamente ao trabalho futuro sem interrupções. Ariane Mnouchkine toma a decisão de fazer uma grande viagem, mas como mochileira. Seu sonho era de conhecer a China, mas o visto não foi liberado.

Em 1963, Ariane havia recebido dinheiro pela participação no roteiro de um filme produzido por seu pai, “O homem do rio”. Com esta verba, parte para sua grande

viagem ao Oriente, passando pelo Japão, Hong Kong, Bangcoc, Camboja, Calcutá, Nepal, novamente a Índia, Paquistão, Afeganistão, Teerã e Turquia. Foram diversas as tentativas de ir à China, mas nunca conseguiu.

Ariane (MNOUCHKINE, 2011, p.50) diz que até os dias de hoje não foi à China: “eu boicoto a China, por causa da ocupação do Tibete. [...] No entanto, vou a Taiwan. Sempre que posso. Gosto tanto das pessoas de lá!”.

Esta grande viagem havia sido necessária para “se encontrar” e explorar uma parte do Mundo.

Eu não sabia o que me esperava. Via tanto as cidades quanto os vilarejos, tanto os monumentos e os templos quanto os lagos sagrados e as pessoas. E, às vezes, não via nada. Simplesmente existia. Longe de casa. [...] Eu não viajava só no espaço, mas no tempo. Tinha esse privilégio extraordinário de estar em um momento na Idade Média, outro na Renascença, às vezes até na Antiguidade. Encontrava pessoas que tinham simplicidades grandiosas, universos cheios de poesia no cotidiano e no que eles diziam, na maneira que me acolhiam. Tinha lá uma amplitude, uma beleza dos gestos, uma ritualização da vida cotidiana que me são indispensáveis. (MNOUCHKINE, 2011, pp.51 e 56)

Tudo o que ela vivenciou nestes países influencia na criação de suas obras futuras. Em maio de 1964, de volta a França, ela e amigos que faziam parte da ATEP, fundam o Théâtre du Soleil como uma Sociedade Cooperativa Operária de Produção. Ariane também tem a oportunidade de estudar seis meses com Jacques Lecoq (1921-1999), que a ajuda a compreender o que havia vivenciado no Japão e Índia – o corpo como ferramenta primordial, e não somente a palavra: “o ator só poderia se alimentar de palavras depois de ter educado o corpo. Lecoq ensinava isso no exato momento em que se começava a trabalhar com ele, [...] com ele de repente tudo se esclareceu, com o trabalho da máscara, do gesto.” (MNOUCHKINE, 2011, p. 29)

Com Lecoq, Ariane também descobre a *commedia dell'arte* e com ela a improvisação e o jogo de máscara que de acordo com Lecoq (*apud* QUILLET, 1999, p. 23, tradução nossa) “amplia o jogo do ator e ‘essencializa’ acerca do personagem e da situação. Precisa os gestos do corpo e o tom da voz. Transpõe

o texto acima do cotidiano, filtra o essencial e deixar ocorrer a anedota, torna visível."

O primeiro espetáculo do Théâtre du Soleil foi *Os pequenos burgueses* de Górkí que segundo Mnouchkine era uma peça que condizia com o momento em que os atores viviam, uma vez que todos os envolvidos eram "pequenos burgueses". Mas é na peça escrita por Arnold Wesker, *A cozinha*, de 1967, que seu trabalho inicia "pra valer", com treino "'sério', isto é, até o esgotamento" e onde Ariane põe em prática o que aprendeu com Lecoq, resultando num grande sucesso. (MNOUCHKINE, 2011, p.32)

Só a partir daí nasceu minha vontade de fazer teatro de verdade, teatro grande. *A cozinha* forçou todo mundo a buscar uma forma, uma metáfora física. Descamar um linguado que não existe, transparecer o desespero de alguém pela maneira com que ele bate os ovos, isso, sim, é teatro. Eu comecei a amar o teatro apaixonadamente. A arte do teatro, e não só a aventura teatral. (MNOUCHKINE, 2011, p.34)

Viana (2010) menciona que este trabalho intenso é recompensado por diversos prêmios. A partir de então o grupo realizou turnês por alguns países da Europa e obteve um aumento significativo no número de espectadores.

Mnouchkine (2011, p.34), conta que a peça pedia uma ampla gama de nacionalidades, e outro fato é que, na peça, não havia comida de verdade, somente utensílios de cozinha. Tudo era feito com mímica. Mas a interpretação dos atores era tão convincente, que os espectadores acreditavam estar vendo a comida, quando na realidade não havia nada. *A Cozinha* permitiu que os atores se concentrassem na expressão corporal e em como fazer com que as emoções fossem expressas fisicamente.

Como diz Ariane (*apud* PICON-VALLIN, 2011, pp. 28-30) as artes orientais falam com o corpo, é um "teatro de sintomas". Eles possuem a capacidade de descrever pela expressão do corpo sintomas diferentes para cada tipo de emoção ou sentimento. Por exemplo: "o medo frente a uma aranha não tem os mesmos sintomas que o medo do tigre ou o medo de um assassino [...] é sempre o medo, mas com cores diferentes, sintomas diferentes". Ela ainda completa que "não é para se

dizer palavras, é para viver palavras! [...] A palavra chega, porque não há mais nada a ser feito a não ser dizer alguma coisa”.

Vão se formando assim as bases do trabalho do Soleil: sempre com grande influência oriental, foco na improvisação, o trabalho com máscaras e exteriorização de maneira corporal das emoções.

Desde o princípio, a criação coletiva também é um dos pontos fortes da companhia, e a ideia não se restringe apenas na elaboração da cena, mas está contido em todos os aspectos do grupo - todos recebem o mesmo salário e todos ajudam em tudo; os atores não só atuam como ajudam na limpeza, na cozinha, na elaboração do adereço, cenário, figurino, etc., como também na área técnica ou administrativa, além de recepcionar os espectadores e auxiliar no bar nos dias de espetáculo.

Nada passa despercebido no Théâtre du Soleil, tudo recebe uma forte intervenção de Ariane, tanto na função administrativa quanto criativa. Viana (2010, p.217) não vê isto de forma negativa, pois diz que: "As características de liderança de Ariane, neste caso, foram determinantes para a continuidade artística, o desenvolvimento da trupe e a maturidade artística daqueles que participam do Soleil". Ela é a única da formação original a persistir.

Segundo a fundadora, o que mantém o Théâtre du Soleil vivo é, basicamente, a vontade de "tocar" e emocionar a si própria e as outras pessoas através de histórias escritas "no presente, em contato direto com realidades políticas e sociais." (PICON-VALLIN, 2011, p.9)

Para Ariane (apud PICON-VALLIN, 2011, p.33) o ato teatral é uma forma de "reagir contra esse sentimento de impotência", muitas vezes causado pelas injustiças e revoltas que ocorrem no mundo. "tenho também a convicção que já que eu alego que se pode agir sobre o mundo, o grupo, a trupe, é um instrumento extraordinário de ação." (idem, p.69)

Ela afirma que: "Parece evidente que uma trupe como o Théâtre du Soleil começa por um sonho e continua pela permanência do sonho". (FÉRAL, 2010, p.16)

Em uma entrevista ela diz que o "Théâtre du Soleil é o sonho de viver, trabalhar, ser feliz e buscar a beleza e a bondade. É tentar viver por propósitos mais elevados, não por riqueza. É bem simples na realidade."⁴ (ROCKWELL, 1992, tradução nossa)

O Théâtre du Soleil está instalado desde 1971, no Bosque de Vincennes, na Cartoucherie de Paris, uma antiga fábrica de cartuchos para munição do exército francês. O que antes era um espaço que desenvolvia objetos de destruição, hoje desenvolve novas histórias que contribuem com a sociedade, transmitindo ideias e mensagens de vida, renovação e muita emoção.

O processo de criação no Théâtre du Soleil

Durante duas semanas e meia de estadia em Paris, antes da estreia do espetáculo Macbeth no dia 30 de abril de 2014, foi possível acompanhar um pouco do dia a dia daqueles que trabalham no Théâtre du Soleil, além de participar e auxiliar nas atividades de costura e na preparação de materiais usados na confecção de adereços de cena.

Esta experiência propiciou uma grande riqueza na compreensão de como é o processo criativo do grupo e como se dá a criação e construção dos trajes de cena que posteriormente puderam ser averiguados e medidos.

O dia começa no café da manhã e todos os dias por volta das 8:30 hs - 9 hs. Ariane Mnouchkine monta uma roda com os atores para discutir sobre a montagem: tanto as coisas que deram certo e as que deram errado e como resolvê-las. Ela também conversa com os responsáveis de cada setor: costura, pintura, construção (trabalho com madeira, metais e outros materiais), adereços, etc..

Os atores, estagiários, assistentes, aprendizes, estudantes e todos aqueles que se unem ao Soleil contribuem ativamente na produção: participando da construção dos adereços de cena, dos adereços do ator, auxiliando na costura, ou na pintura, ajustando a iluminação, as máquinas de fazer fumaça etc. Sempre há muito trabalho a ser feito, e por isso sempre há movimentação de pessoas de um setor a

outro para onde mais se precisa de ajuda. Todos trabalham arduamente e muitas vezes ficam até tarde da noite.

Figura 1 – Da esq. para a dir.: Ator Maurice Durozier construindo adereços de cena; ator elaborando o traje de cena de uma das três bruxas do espetáculo Macbeth; a atriz Camila Moraes costurando fios de cabelo em uma peruca e a estagiária Elena elaborando um boneco.



Como podemos observar na Figura 1, torna-se evidente a participação de atores e também de estagiários e ajudantes na elaboração de todo o espetáculo.

De fato existe uma razão para a escolha de certa paleta de cores, materiais usados, os formatos que cada traje ou objeto têm, ou mesmo do uso de certa influência para a criação, mas mesmo após a estreia sempre existem ajustes a serem feitos. A preocupação é se a composição “ficou boa” e se cada elemento é realmente essencial para a cena.

Quanto às decisões sobre o que modificar ou manter, Ariane (*apud* PICON-VALLIN, 2011, pp.12-13) diz:

Não deve haver uma última palavra: deve haver uma evidência tal que isso não é necessário. [...] é preciso às vezes uma última palavra, e nesse caso é melhor que ela caiba ao encenador. Se não, ocorrem perdas de tempo incomensuráveis e fatores pessoais. Mas se tudo ocorre na criação – não em uma relação de forças, não no narcisismo de cada um, mas sim na criação – não há última palavra. (MNOUCHKINE *apud* PICON-VALLIN, pp.12-13)

Para criação de um novo espetáculo é Ariane Mnouchkine quem propõe as histórias e ideias gerais do que gostaria de ver encenadas, mas a decisão de embarcar nela deve ser feita

por todos. Ela diz que “é preciso propor algo em que cada um sinta que há um pouco de si”, mas raramente suas propostas não são aceitas. (MNOUCHKINE *apud* PICON-VALLIN, 2011, p.35).

Após a aceitação da proposta os atores têm a liberdade de investigar e desenvolver suas próprias ideias. É feita uma seleção de livros, fotos e vídeos, obras de ficção e depoimentos que ficam à disposição do ator durante todo o período de criação do espetáculo. Essas referências servem principalmente para alimentar a imaginação dos atores e inspirá-los na criação de seus personagens. Viagens ao exterior também podem ocorrer, pois as experiências e o contato com outras culturas, pessoas e lugares auxiliam o ator a encontrar este personagem. A orientação estética, porém, é dada no início por Ariane. (DUSIGNE, 2003, p.13)

Os trajes, a caracterização e a música também estão presentes desde o início do trabalho. Não há a elaboração de croquis para posterior confecção do traje de cena, são os atores que compõem seus próprios personagens. As figurinistas, então, são aquelas que discutem previamente sobre os trajes de cena com Ariane, veem os ensaios, e recebem as propostas dos atores auxiliando-os a elaborar estas ideias.

Durante o processo, diversos protótipos são feitos e testados nos ensaios até a confecção do traje oficial para o espetáculo. Os atores também têm à sua disposição, tecidos e trajes de produções anteriores para criar sua imagem. Dá-se preferência ao uso de tecidos naturais, e tecidos já usados, pois têm história e, portanto, facilita o processo dos atores a encontrarem este seu personagem. O figurino é trabalhado em sua totalidade, desde a roupa íntima aos menores detalhes.

Figura 2 – À esq.: sala de espetáculo repleta de trajes usados nos ensaios; à dir.: e mesa de referências para o espetáculo Macbeth.



A música é feita por Jean-Jacques Lemêtre que elabora a música de acordo com o ritmo do corpo do ator, mas sempre se preocupando com “o timbre que corresponde ao personagem e à voz dos atores”. (DUSIGNE, 2003, p.53)

De acordo com Dusigne (2003, p.13):

Os cursos de dança, de música ou de canto, a prática de artes marciais, e mesmo a iniciação culinária puderam igualmente ajudar o ator a se impregnar de culturas diferentes, em particular orientais. Deve-se estar preparado para adotar outros modos de comportamento, outros estados de espírito. (DUSIGNE, 2003, p.13)

Como visto cada atividade ajuda o ator a “mergulhar” na história que vão contar. Esta mesma ideia é feita com os espectadores a cada espetáculo:

Se a maneira de receber o público difere segundo os espetáculos, tudo é feito para facilitar seu acesso ao universo da representação. Há um verdadeiro convite a viagem. O espírito crítico do espectador não é apenas solicitado: seus sentidos são postos à prova. Não só para aguçar sua curiosidade, mas também, seguindo um caminho análogo àquela do ator, despertar em si o espírito da infância, as leituras colocadas à disposição os oferecem acesso a um vasto campo imaginário que a trupe cultiva ao longo dos ensaios. Cada um pode assim acompanhar a última fase de preparação dos atores ao mergulhar sob um mesmo céu de visões. (DUSIGNE, 2003, p. 6)

De fato, a cada novo espetáculo o hall de entrada do teatro é decorado de acordo com o tema do espetáculo – as

paredes são pintadas, as luminárias trocadas. Num canto fica o “bar”, que dispõe de comidas e bebidas com aromas e sabores inspirados no universo do espetáculo, e do outro, sempre são dispostos livros e imagens que os atores utilizaram para a criação do espetáculo, como também materiais das produções anteriores do Théâtre du Soleil.

Figura 3 - Painel de fundo do hall de entrada da peça Macbeth em processo de elaboração.



O trabalho é todo feito na prática, não há "trabalho de mesa". Os espetáculos são formados a partir das improvisações que os atores fazem desde o primeiro dia de ensaio. Como não existem papéis fixos, os atores têm a oportunidade de arriscar fazer todos os personagens que desejarem. A definição dos papéis se dá quando a personagem “nasce” dentro do ator. O papel de Ariane é de auxiliar o ator para que isso ocorra. (MNOUCHKINE, 2011, p.69)

O que ela faz é: "Procurar uma personagem com o ator, é, antes de mais nada, torcer para que exista a personagem dentro do ator, ou para que ao menos exista espaço para essa personagem. E, em seguida, deixá-lo surgir. Limpar para que ele surja." (MNOUCHKINE, 2011, pp.19-20)

O seu trabalho é praticamente o de lapidar, de revelar o que está adormecido dentro de cada um que tenha potencial.

Durante a época das peças de Shakespeare, Mnouchkine (2011, p.21) dizia: "Nós estamos ressuscitando homens e mulheres que estão deitados sob camadas e mais camadas de pedra, em condados ingleses que nós nunca visitamos, e nós

devemos invocá-los. Por intermédio de Shakespeare, eles estão vivos!".

Nos subcapítulos seguintes veremos como foram compostos os espetáculos Ricardo II e Henrique IV do ciclo de Shakespeare, e Tambores sobre o Dique.

Ciclo de Shakespeare: "Les Shakespeare" (1981-1984)

O ciclo de Shakespeare, na realidade, é composto por seis peças: quatro tragédias históricas (Ricardo II, Henrique IV [parte I e II] e Henrique V) e duas comédias (Noite de Reis e Trabalhos de amor perdidos)⁵.

De acordo com Mnouchkine (*apud* Williams, 1999), as duas peças históricas e as duas peças cômicas foram escolhidas por abordar os dois mundos: do amor e desejo com as comédias; e a história e o poder com as peças históricas. As peças de Ricardo II e Henrique IV foram escolhidas, ao invés de Hamlet e Rei Lear, devido sua relação com a história, que sempre foi um dos interesses constantes do Théâtre du Soleil.

De acordo com Dusigne (2003), de fato, foram apresentadas as peças: Ricardo II, que estreou em 10 de dezembro de 1981 na Cartoucherie; Noite de Reis, em 10 de julho de 1982 no Festival de d'Avignon, alternando com apresentações de Ricardo II na Cartoucherie; e em 18 de janeiro de 1984, Henrique IV - parte um.

A trupe também realizou tours de 1982 a 1984 no Festival d'Avignon, Festival de Cinema de Munique, Los Angeles (Olympic Arts Festival) e Berlim (Berliner Festspiele). De acordo com os dados do Soleil, eles tiveram duzentos e cinquenta e três mil espectadores. (DUSIGNE, 2003, pp.58-59)

A tradução, adaptação e encenação dos textos ficaram a cargo de Ariane Mnouchkine; a cenografia, por Guy-Claude François; máscaras de Erhard Stiefel. Os figurinos são assinados por Jean-Claude Barriera e Nathalie Thomas, apesar de ambos reconhecerem a participação dos atores na elaboração dos trajés; a música é de Jean-Jacques Lemêtre. (DUSIGNE, 2003)

Figura 4 - Ariane Mnouchkine, Príncipe Hal (George Bigot) e o Rei Henrique IV (John Arnold) em ensaio da peça Henrique VI – Parte I.



Mnouchkine (2011) conta que a escolha do texto surge, pois estava insatisfeita com seu trabalho de dramaturgia em *Mefisto* de 1979-1980. De acordo com Quillet (1999, pp.34-35) em *Mefisto*:

Ariane Mnouchkine se culpava de ter feito um teatro burguês. [...] Eles levantavam a questão da eficácia do teatro político e os limites da sátira. [...] Ariane Mnouchkine tem a sensação, por um lado, que a sátira e o cômico limitam a profundidade da expressão política, por outro lado, que a seriedade do realismo de *Mefisto* pode derrubar o trabalho em um teatro institucionalizante, e conseqüentemente, perdendo sua força de expressão. Ela vai então se reconectar com Gengis Khan e os teatros orientais recomeçando pelo vazio esplêndido do espaço teatral que rege a criação de Shakespeare [o ciclo]. (QUILLET, 1999, pp.34-35, tradução nossa)

O oriente sempre foi estudado pelo Théâtre du soleil, mas são as peças do ciclo de Shakespeare as primeiras a receberem a influência oriental explicitamente. O universo oriental, principalmente japonês, os possibilitaria trabalhar com maior liberdade de imaginação e expressão.

Para Ariane (MNOUCHKINE, 2011, p.147) estas peças do ciclo de Shakespeare representavam a partida para uma pesquisa radical: "era preciso, conseqüentemente, elevar o padrão, nos superar, traduzindo e encenando Shakespeare. (...) Acho que quis montar Ricardo II pela cena da abdicação. Depois, fiquei encantada com todo o resto".

Mnouchkine comenta que em cada um dos espetáculos, há um pouco de cada um, tipo de identificação com a peça. Com relação à cena da abdicação do Rei Ricardo II ela esclarece que: "Chega para todo mundo um momento doloroso em que deixamos de ser reis de alguém. Quando se escolhe uma peça, ou melhor, se é escolhido por ela, sempre há um lugar secreto onde contamos um pedaço de nossa história." (idem)

Em Williams (1999, p.89), o grupo conta que o ciclo de Shakespeare permitiu que eles entrassem no "atelier de um mestre", na esperança de aprender como interpretar o mundo dentro do teatro com sentido épico. Ariane acreditava também que Shakespeare propunha um modelo dramaturgico para representar a história, e isto serviria como uma preparação para o que seria dito nos próximos espetáculos da companhia. Ela dizia que Shakespeare é o "especialista que conhece os instrumentos mais justos e adequados às histórias de paixão e dos destinos dos homens".⁶

Para Mnouchkine (2011, p.146), Shakespeare invoca tudo, cada um dos seus personagens é uma pessoa inteira, uma alma complexa, completa: "Ainda estou convencida de que podemos agir sobre o público, sobre o mundo, acordar as consciências com Shakespeare!".

A ideia de montar Shakespeare com inspiração oriental, porém, não surge nos primeiros ensaios. Quillet diz que:

As primeiras imagens oferecidas pelos atores durante os primeiros ensaios eram do tom de filmes e séries televisivas medievo-históricas tais como Thierry-la-fonde e outros Ivanhoé. A imagem estereotipada destes cavaleiros não chegou a convencer Ariane Mnouchkine que, à projeção do filme de Akira Kurosawa, *Kagemusha*, percebeu o Japão como fonte evidente de inspiração. (QUILLET, 1999, pp.82-83, tradução nossa)

Figura 5 – (a) Thierry-la-fronde, (b) Ivanhoé e (c) Kagemusha



Ariane Mnouchkine (*apud* QUILLET, 1999, p.83, tradução nossa) diz que “o cinema japonês, por exemplo, tem mantido os testemunhos dos tempos de cavalaria muito mais que aqueles de nossos países ocidentais”. Como podemos ver na figura acima, em Kagemusha, o “ar” de dignidade, honra e força está em maior evidência. Este senso de hierarquia e respeito ao soberano estão presentes até os dias atuais entre os japoneses, que ainda vivem numa monarquia parlamentarista, com o Imperador como chefe de estado, assemelhando-se ao sistema do governo inglês, que é liderado pela Rainha.

A “Idade Média” japonesa, que ainda tem reflexos bastante presentes na cultura atual do Japão, ao olhar de Ariane, estava mais próxima do universo ritual e cavaleiresco que ela desejava para as peças do ciclo de Shakespeare.

Segundo Mnouchkine (*apud* Kiernander, 1993), uma justificativa que a encenadora dá pela utilização de referências asiáticas se deve ao fato de acreditar que o teatro Elisabetano não possui 'forma', somente uma arquitetura, pois não considera como forma a 'forma naturalista'. E dizia que as apresentações realistas com barris de cerveja, presunto defumado e valentões destruiriam a poesia da peça.

Pode parecer horrível de se dizer, mas eu acredito que Shakespeare nunca encontrou uma grande forma teatral; ele criou um material básico extraordinário para performance, mas infelizmente no seu tempo parece que não havia uma forma teatral merecedora dele. (KIERNANDER *apud* VIANA, 2010, p.234)

Quillet (1999, p.48, tradução nossa) informa que: “Ariane Mnouchkine disse de boa vontade que o exemplo do teatro oriental, notadamente japonês, foi imposto a ela graças às suas histórias povoadas de grandes guerreiros, príncipes e reis”.

A percepção destas semelhanças praticamente surge nas viagens que Ariane fez durante 1963-1964, mais especificamente ao Japão:

Eu vagava muito pelos teatros, mas não entendia muito do que via. Até que um dia eu entrei numa sala de kabuki. Não era Shakespeare, mas eu via Shakespeare! Bem mais tarde, dezoito anos mais tarde, propus essa forma para o *Ricardo II*. Esse formalismo japonês, no começo, nos enrijecia um pouco, nos impedia de nos movimentar. Com *Henrique IV*, ao contrário, o Kabuki foi a ferramenta perfeita. Nós o utilizamos com mais liberdade. Acho que o espetáculo ficou melhor. (MNOUCHKINE, 2011, p.52)

O orientalismo japonês funciona como uma ferramenta para que os atores não sejam realistas, auxiliando-os a revelar a formalidade e o ritual presentes nos textos de Shakespeare. Ariane se aproveitou das sabedorias orientais para desenvolver a atuação do ator, não de maneira literal como um molde, mas transformando os elementos para criar sua própria ideia de ritual e os próprios “códigos”, desenvolvendo assim sua própria individualidade:

Deve-se olhar e ver. O diretor é aquele que propõe uma ferramenta, pois não se deve deixar os atores se afundarem no psicológico. Mas a partir do momento em que essa ferramenta se revela eficaz para achar a metáfora geral e as metáforas particulares do espetáculo. (MNOUCHKINE, 2011, p.18)

Para ela, “o realismo, o jogo psicológico não é arte”⁷, pois ele limita o ator à mera imitação e não é essencial. Ele esconde o sintoma do sentimento - o caráter, emoções e questões sociais e psicológicas dos personagens devem sugeridos pelas situações e expressos através do corpo do ator, como visto anteriormente, a palavra chega por último, quando não há mais nada a ser feito:

Eu repito que, a meu ver, um diretor deve antes dar a ferramenta aos atores para evitar que sejam realistas. Um ator é um mergulhador que desce ao fundo da alma, colhe as paixões, sobe com elas, arranha, escova, talha, para fazer delas sintomas físicos. Ele metaforiza um sentimento. Só então as imagens provocam a emoção.

Mas é preciso reconhecer que se o Ocidente viu nascerem os grandes textos de teatro, a arte do ator foi durante muito tempo bem mais elaborada no Oriente. Lá, tudo é mostrável, tudo é orgânico. Cada emoção, cada sensação encontra sua tradução em sintomas singulares. Os atores orientais fazem a autópsia do ser vivo como ninguém. Por exemplo: estou com raiva, minhas veias incham de ódio, eu tremo, bato os pés, fico vermelha, verde, mas não da mesma maneira se me irritar com uma criança ou com um traidor desmascarado.

Por que se privar desses admiráveis saberes, por que não usá-los, fazê-los nossos, desenvolvê-los? (MNOUCHKINE, 2011, p.167)

Mnouchkine (*apud* Williams, 1999, p.96, tradução nossa): "Não é apenas uma questão de sentir, é uma questão de mostrar [...] Ninguém vê a pura paixão a menos que o ator transforme isso em performance, isto é, em um sinal, em um gesto."

Nas peças do Ciclo de Shakespeare, o aspecto oriental foi totalmente criado a partir da imaginação dos atores, pois a maior parte dos atores nunca havia estado no Japão. Eles se inspiraram nas formas dos japoneses, em particular o Kabuki, mas não há nada genuinamente do teatro Nôgaku, Kabuki ou Bunraku.

O cenário de o Ciclo de Shakespeare foi criado por Guy-Claude François⁸ e Ariane Mnouchkine. O processo surge com um pedido de Mnouchkine, depois Guy-Claude propôs outras ideias e juntos simplificaram o espaço.

De acordo com Kiernander (1993) o mesmo cenário foi utilizado para as três peças do ciclo. Partiu-se da ideia de reconstrução do Globe Theater, mas o resultado final ficou muito próximo do aspecto japonês.

O cenário era composto por um enorme tapete de fibras de coco com tiras pretas, que lembra o tatami japonês. No fundo ficavam pendurados painéis de seda, tingidos na própria Cartoucherie em grandes tanques com corantes

naturais, até que se atingisse a cor desejada, para depois serem cobertas por folhas ouro.

O único elemento que diferia entre as peças eram os painéis que possuíam desenhos abstratos, mas algumas vezes sugeriam sóis e luas:

Estas imensas cortinas de seda eram o único elemento cênico variável das três peças do ciclo que pontuavam a dramaturgia. Elas faziam o cenário emocional. O tecido vermelho e plenamente dourado da primeira cena de Ricardo II nos conduz ao centro do poder absoluto do rei em um mundo violento. Após o assassinato de Ricardo (Georges Bigot) por Exton (John Arnold), uma tela negra fecha a cena. Entre estas duas cenas, os espectadores assistiram lentamente a um pôr do sol, cada tela apresentando um sol se pondo cada vez mais. (QUILLET, 1999, p.84)

Nas laterais do palco havia passarelas por onde eram feitas as entradas e saídas. Nas extremidades das passarelas havia cabines de cortinas de tecido listrado, lembrando a construção do *hanamichi* do Kabuki ou o *hashigakari* do Nôgaku. Algumas outras entradas podiam ser feitas pelo fundo do palco, passando por debaixo do pano de fundo que era içado por varas pelos ajudantes de cena trajados de preto, como os *kôken* ou *kurogo* do teatro Kabuki.

Em geral o espaço era aberto, amplo, plano e retangular. A ideia era que este "vazio" fosse preenchido com a imaginação do público. Em uma cena ou outra havia um móvel e o uso de alguns poucos adereços, como por exemplo, a mesa baixa posta no centro do cenário que servia como uma espécie de trono para o Rei Ricardo. Ou seja, havia apenas o essencial.

Ariane (MNOUCHKINE, 2011, p.194) diz: "Isto é o famoso vazio matricial do qual eu falo o tempo todo". Ou seja, tudo o que não contribui com a cena é eliminado, entretanto, não há austeridade na configuração deste espaço vazio. Muito pelo contrário, ele é ostentoso e transmite certa dignidade.

De acordo com Kiernander (1993), foram feitas onze grandes telas de seda que caíam durante a representação: quando eram leves, caíam delicadamente como nas cenas de A Noite de Reis; quando pesadas, caíam fortemente para enfatizar a atmosfera dramática em Ricardo II. Às vezes, os

painéis eram puxados pelos próprios atores durante o curso da performance. Na mudança dos painéis, tanto a cor como os padrões desenhados, além da maneira que eles caem, ajudam a sugerir o tom emocional da peça.

Figura 6 - Ricardo II de 1982, Palácio dos Papas, Avignon.



Observando a Figura 6, percebe-se o requinte do cenário, mas ao mesmo tempo pode-se pressentir a violência. O pano de fundo lembra uma lâmina manchada de sangue. Nestas imagens, Ricardo faz sua entrada, seguido pelos membros da corte em uma grande corrida. Eles saíam por detrás das cortinas listradas na extremidade da passarela lateral de forma bastante enérgica e intensa, em um movimento semicircular e realizando um grande salto ao ar no final, para só então se posicionar sobre a mesa que é seu trono. A música possuía um papel bastante importante neste momento, pois ela chamava atenção dos espectadores para esta ação. Quillet (1999, p.85) menciona “a música destacando o bater dos anéis que sustentam a cortina listrada à maneira japonesa”.

Williams (1999), conclui que Ariane é clara quando esclarece que já na primeira entrada de Ricardo, ela desejava que o turbilhão do conflito fosse percebido. A cena lembra as entradas dos atores de Kabuki, que costumam fazer estas entradas espetaculares, muitas vezes acrobáticas e em ritmo acelerado, para despertar as emoções dos espectadores.

Os trajes de cena usados no ciclo de Shakespeare são todos inspirados na mistura de trajes elisabetanos e orientais. Nas peças Ricardo II e Henrique IV – parte I, as influências japonesas são mais fortes. Em Noite de Reis, foram mais utilizadas influências indianas.

É este choque de culturas que nos leva a um universo paralelo, outra terra que não fica nem no Japão e nem na Inglaterra da época de Shakespeare, como veremos a seguir. Por este motivo, não há a construção exata das formas orientais (Nô, Kyogen, Kabuki), pois o intuito era de simplesmente se quebrar qualquer indicação realista e gerar o distanciamento. Como mencionado anteriormente, outras influências utilizadas na criação do espetáculo foram: do teatro balinês, o Topeng, e da Índia, o Kathakali, e as danças do Bharata-Natyam.

Todas estas influências não foram utilizadas somente na forma, como as técnicas também foram estudadas e auxiliariam o ator do Théâtre du Soleil a incorporar todos os elementos à sua volta para a elaboração do jogo “onde o corpo e a voz, a música e o texto se reúnem em uma expressão única.” (QUILLET, 1999, p.58, tradução nossa)

Ricardo II

A primeira peça do ciclo de Shakespeare conta a história do Rei Ricardo II⁹ (1367-1400), Rei da Inglaterra de 1377 a 1399.

Figura 7 - No centro, Georges Bigot (Ricardo II). Ato II, cena 1. Morte de João de Gaunt e Ricardo II enfrenta o tio duque de York.



A peça se inicia com o Rei Ricardo II presenciando uma discussão entre Henrique Bolingbroke, seu primo, e Thomas Mowbray sobre uma suposta conspiração ao rei. Henrique é filho de João de Gaunt, seu tio e braço direito, um homem muito influente, experiente, rico, ambicioso, porém leal. Embora Ricardo fosse Rei, e creia em uma descendência divina, é João quem realmente governa o reino.

O embate entre os dois homens só pode ser resolvido em uma batalha, a fim de recuperarem sua honra e provar lealdade ao Rei com a vida. Ricardo impede o combate e decide exilar ambos: Bolingbroke, por alguns anos e Mowbray, para sempre.

Ricardo logo parte para a Irlanda para reprimir uma revolta. Antes de partir, ao descobrir que João de Gaunt está doente e debilitado, sugere que o deixem morrer. Ricardo então toma para si a herança de Bolingbroke, que fica exilado e sem seus bens de direito.

O Rei Ricardo comete também outros erros que causavam uma enorme insatisfação popular: ele seguia os conselhos de bajuladores e recompensava apenas seus favoritos que sobrecarregavam a população com altos impostos, causando uma grande revolta camponesa.

No período em que Ricardo está fora, Bolingbroke retorna à Inglaterra com um exército para reconquistar sua herança. Sua popularidade sempre foi grande, mas após sofrer injustiças por parte do Rei passa a receber mais suporte, principalmente da nobreza, liderada pelo Conde de Northumberland.

Quando o Rei retorna da Irlanda, seus seguidores ou estão todos mortos ou presos, enquanto suas tropas reforço estão dispersas, o duque de York, seu tio, que estava governando o reino se une aos rebeldes e todo país é levantado contra Ricardo, que acreditava ser alguém intocável e protegido pelos céus.

Ao perceber que o caos já havia se instalado, Ricardo perde as esperanças e se rende à Bolingbroke, seguindo-o até Londres. Ricardo vai aos poucos vendo-se despido de seu poder sagrado, completamente frágil, mortal e totalmente sujeito à traição. Ele é deposto, obrigado a adotar Bolingbroke como seu herdeiro e abdicar à coroa em seu favor.

Separado de sua esposa, que é devolvida à França, Ricardo é conduzido à prisão e assassinado por Exton, que é seguidor fiel de Henrique Bolingbroke.

Henrique Bolingbroke torna-se o Rei Henrique IV. Já quando ele recebe a notícia da morte de Ricardo, demonstra certo repúdio cínico ao assassino e promete viajar para Jerusalém para se purificar dos pecados cometidos.

Os trajes de cena de Ricardo II

Figura 8 - Rei Ricardo II e a Rainha



Como dito anteriormente, os trajes do espetáculo Ricardo II misturavam trajes com influência elisabetana na parte superior do corpo e trajes de influência oriental, mais focado na parte inferior do corpo.

Figura 9 - Ricardo II e sua corte (da esq. a dir.: Green, Bagot, Bushy e o Duque de York), ao fim da cena do julgamento. Ato I.



Kiernander (*apud* Viana, 2010) revela que as primeiras ideias do figurino foram desenvolvidas a partir de pesquisas em design japonês. Os atores, desde os primeiros ensaios, já treinavam com protótipos de figurinos para trabalhar as cenas. Após a definição da silhueta geral dos figurinos, foram construídos trajes em tecidos mais requintados e brilhantes: alguns brocados, descobertos em Lyon, haviam sido manufacturados para vestes eclesiásticas e continham fios de ouro.

O figurino em geral era composto por uma saia de várias camadas sobrepostas, dando maior volume e um tamanho mais impositivo. Na parte superior usavam o gibão¹⁰ e o rufo; sempre tinham uma capa ou um tipo de kimono usado sobre apenas um dos ombros, criando uma figura assimétrica inspirada pela desconstrução de imagens renascentistas que retratavam pessoas vestindo capas drapeadas sobre um ombro.

Outros membros da nobreza usavam uma faixa amarrada na cintura, que lembra o *obi* japonês. Nos braços levavam uma espécie de luva sem dedos e na cabeça um pedaço de tecido era colocado no topo da cabeça, como um coque. Faixas decoradas eram amarradas em torno do rosto e da cabeça para assegurar o “penteadado”, que remete aos cabelos dos samurais. A faixa da cabeça, que lembra o *hachimaki*¹¹, ajudava a emoldurar o rosto dos atores, era bastante comprida e caía na parte de trás da cabeça.

Ao final, o resultado ficou semelhante aos trajes do Kabuki. O figurino foi feito para ser visto em movimento e para conseguir tal efeito os atores faziam grandes entradas e saídas laterais, sempre correndo e com grandes saltos. Isso revelava melhor as diversas camadas multicoloridas de sobreposições das saias, além de deixar um rastro atrás, tudo enfatizado por luzes de ribalta¹². (Kiernander, p.234)

Os trajes do Rei Ricardo II, por sua vez, opostamente aos trajes dos membros da corte, são de cor clara e seu rufo é mais solto e maleável. Ricardo carrega também um tipo de espada curvada que remete ao cetro.

Williams (1999) revela que para Ariane o jovem Rei Ricardo II envolto em tecidos drapeados brancos, lembra um “pequeno pássaro”.

De fato, Ricardo é um rei muito frágil e ingênuo, e seu traje revela isso. Ele é claríssimo em relação a toda uma corte vestida em tons escuros, e bem menos estruturada. Isso, além de destacar sua figura, revela que ele acabaria por ser uma presa fácil nas mãos de uma corte interesseira.

Figura 10 - Rainha, Rei Ricardo e Duque de Norfolk



A Rainha, esposa de Ricardo, usa um rufo mais estruturado que o de Ricardo, um vestido longo, sem mangas, de seda shantung de cor clara e uma capa vermelha com mangas de abertura ampla, com pequenas pregas “cartucho”, ou “*cartridge pleats*”¹³ na altura dos ombros. Na cabeça usa um *roundlet*¹⁴, também conhecido como *escoffion*. De acordo com Kiernander (1993, p.115) a rainha escondia o rosto com um ramo que simbolizava um jardim na cena onde escutava a conversa dos jardineiros.

Figura 11 - Exemplo de *Roundlet*



Segundo Williams (1999) as máscaras criadas por Erhard Stiefel em Ricardo II eram usadas apenas pelos personagens mais velhos, enquanto os personagens jovens usavam uma maquiagem estilizada de base branca como as do Kabuki. Elas são articuladas, feitas em madeira e foram inspiradas nas máscaras de Nô.

Figura 12 – (a) Máscara de Nô, (b) máscara da peça Ricardo II e (c) Ariane e ator com máscara em ensaio de Ricardo II



De acordo com Ariane (*apud* QUILLET, 1999, p.67):

Para nós, a máscara constitui a *formação essencial* do ator. Uma vez que o ator “encontra” sua máscara, ele fica próximo da possessão, ele pode se deixar possuir pelo personagem, como os oráculos. (MNOUCHKINE *apud* QUILLET, 1999, p.67, tradução nossa)

Os atores devem estar em sintonia com a máscara e permitir que o personagem seja revelado. Dusigne (2003, p.21, tradução nossa) diz que o ator deve “*jogar como se tivesse adotado uma segunda pele, mantendo a ‘visão’ da máscara*”.

Assim como no Nô, o ator ao utilizar a máscara torna-se o personagem encarnado e é obrigado a utilizar o corpo todo de outra maneira, já que a máscara oculta a expressão facial. Por outro lado, quando há harmonia entre o ator e sua máscara, mesmo um leve oscilar da cabeça faz com que este objeto “inanimado” tome vida.

Os trajes do espetáculo são bastante pesados, devido às diversas camadas e uso de tecidos encorpados e brilhantes.

Conseqüentemente a silhueta também ficou mais estruturada. O grande volume dos trajes redimensionou o corpo dos atores. O rufo, como limita a movimentação, cria uma estrutura corporal rígida e por isso os atores tiveram que desenvolver novas maneiras de se locomover e criar movimentos específicos.

Os atores mantêm as cabeças eretas, sem virar o pescoço para os lados e sua fala é mais bem projetada para o público, ou seja, deu-se preferência à frontalidade. Percebemos melhor ao ver que os atores estão sempre posicionados alinhados de frente aos espectadores, criando também um ar de formalidade. Uma série de códigos foi criada pelos próprios atores, num tipo de linguagem gestual ritual. Como pose de base, como o *kamae* do Nô, uma pose de prontidão, os atores mantinham os joelhos flexionados, os braços ficavam tensionados e arqueados e as mãos apoiadas sobre as coxas. (WILLIAMS, 1999)

Na cena de entrada do Rei Ricardo, ele e a corte saíam detrás de uma cortina listrada, saíam correndo através da passarela e davam uma volta no palco. Para os membros da corte se posicionarem davam um salto, e um a um, ajoelhavam-se e apoiavam o braço sobre a perna à medida que Ricardo passava diante deles. Somente depois de Ricardo subir sobre a mesa, que era seu trono, a corte se levantava. A música de Jean-Jacques Lemêtre marcava a entrada, num som que lembra a batida de tambores, deixando a cena forte e entusiástica.

Philippe Hottier afirma sobre os atores que:

Há um ritual e um código, mesmo que este código tenha sido inventado por nós. Eu gostaria de voltar à Genesis da linguagem teatral que criamos. Nós inventamos nossos figurinos, nossas formas gestuais, nossos personagens, tomando como ponto de partida na ideia que se recebe do teatro japonês, muito mais que suas formas reais. No curso dos ensaios, nos intervalos, nós brincávamos juntos com artes marciais. Eu não tenho conhecimento em artes marciais; mas, com início numa visão intuitiva do que as artes marciais poderiam ser, eu entendi que os personagens de Ricardo II eram tipos de combatentes da mente e do corpo, que eles eram animados por atitudes de guerreiros, em respeito aos outros e a si mesmo. Mas estas atitudes de guerreiros estavam dentro deles. (Philippe Hottier *apud* WILLIAMS, 1999, p.107, tradução nossa)

O fato dos atores terem "brincado com artes marciais" influenciou para que seus movimentos estilizados transmitissem a ideia de disciplina, hierarquia e prontidão nos fazendo crer que estamos vendo verdadeiros guerreiros. De acordo com Barba e Savarese (2012, p.236-237) a prática das artes marciais leva o praticante a ter consciência sobre si e o próprio corpo, deixando-o "presente no momento exato da ação", ou seja, atento e preparado, além de destruir o comportamento natural do cotidiano, transformando-o de maneira estilizada.

Figura 13 - Ensaio de Georges Bigot como Ricardo II



Na Figura 13, vemos o ator Georges Bigot segurando uma faixa na mão. Para dar a ideia de que estavam sobre cavalos, os atores seguravam uma faixa, batiam a outra mão na coxa e pulavam dando a ideia que estavam galopando.

Figura 14 - Cena da deposição de Ricardo II. À esquerda está Bolingbroke segurando a coroa.



Na cena da deposição, Ricardo dá sua coroa à Bolingbroke, que se torna o Rei Henrique IV. Kiernander (1993, p.115) conta que após a conclusão da sua abdicação, homens trajados de preto o despem, reduzindo Ricardo a uma figura pequena e extremamente frágil, vestindo apenas um pedaço de pano para cobrir as partes íntimas do seu corpo, sem vestígio algum de sua nobreza e completamente traído por seus próprios seguidores e seu povo.

Este pedaço de tecido branco que cobre as partes íntimas de Ricardo (ver Figura 15) certamente lembra muito o *fundoshi*¹⁵, um tipo de tanga muito utilizado pelos japoneses em festivais como símbolo de esforço e força. No contexto da peça, porém, a faixa causa um forte impacto exatamente pelo sentido oposto, de total fragilidade.

A estrutura da cela foi representada por uma estrutura cúbica de canos, com Ricardo no centro. Os assistentes trajados de preto em torno de Ricardo, que em outras cenas auxiliavam a carregar adereços de ator e de cena, funcionam como os *kôken* ou *kurogo* do teatro Kabuki, mas ao contrário do teatro japonês, eles devem ser vistos.

Figura 15 - Ricardo II na prisão.



Após o assassinato do Rei Ricardo Gordard (*apud* WILLIAMS, 1999, p.92) descreve:

Há tanta delicadeza na maneira na qual a morte é representada no quadro final; Bolingbroke finalmente ousa beijar os lábios do rei assassinado, antes de se dispor como uma figura em um sarcófago, minúsculo e frágil no centro de um enorme carpete nu, enquanto a escuridão invade. (GORDARD *apud* WILLIAMS, 1999, p. 92, tradução nossa)

Na Figura 16, a intenção de Ariane era de retratar Henrique Bolingbroke e Ricardo como em *Pietà*. Na visão de Ariane (*apud* WILLIAMS, 1999) Henrique ama Ricardo, mas quer ter “o poder e a pureza”, o que é impossível.

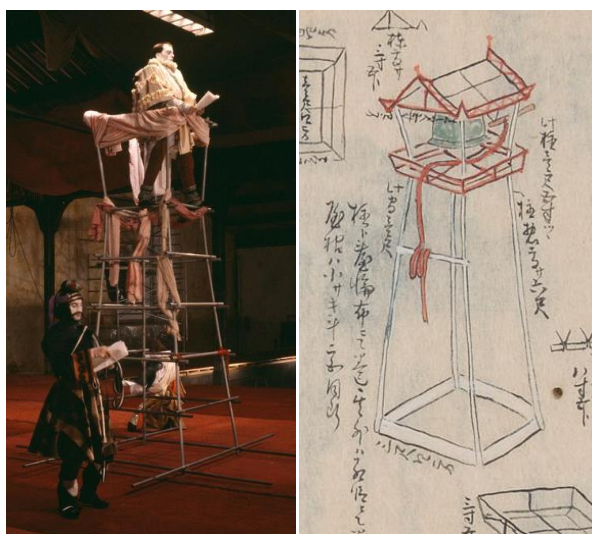
Figura 16 - Bolingbroke como Rei Henrique IV segurando o corpo de Ricardo



Como na Figura 17, outro exemplo de adereço de cena usado na peça é a estrutura de canos usada para representar o Castelo de Flint onde Ricardo e Bolingbroke se reencontram e este pede que Ricardo devolva seus bens de direito.

Os adereços de cena se assemelham às estruturas dos adereços do teatro Nô, prezando pela simplicidade das formas e vazados.

Figura 17 - (a) Estrutura que representa o Castelo de Flint e (b) torre de sino de peça de Nô



Henrique IV – Parte I

A peça Henrique IV – Parte I de William Shakespeare é a continuação da peça Ricardo II e conta a história do Rei Henrique IV (1367-1413).

A peça inicia com o cancelamento da viagem do Rei Henrique IV à Terra Santa, local onde ele intencionava se purificar pela sua parte no assassinato do Rei Ricardo II.

Guerras civis haviam ocorrido na fronteira com Gales e Escócia, mas com vitória britânica graças à liderança do Conde de Northumberland, o auxílio de seu filho Henrique Percy – Hotspur e de Edmundo Mortimer – Conde de March, que perde muitos dos seus homens.

Sendo assim, vários nobres escoceses haviam sido capturados. Entretanto, chega a notícia que infelizmente Mortimer havia sido capturado por Glendower de Gales e que

Hotspur se negava a entregar os prisioneiros escoceses ao Rei, e por isso é chamado à corte.

Enquanto isso, o Príncipe Hal, também causava bastante preocupação ao pai, o Rei Henrique, pois não era tão corajoso e honrado como Hotspur, filho do Conde de Northumberland. Muito pelo contrário, o príncipe Hal era festeiro e esperto, e passava a maior parte do tempo se divertindo numa taverna, nas regiões degradadas de Londres na péssima companhia de Falstaff - um homem velho, gordo e covarde, um cavaleiro caído - e sua gangue, todos fanfarrões que ganhavam a vida a mentir e roubar.

Falstaff é considerado um tipo de mentor para o Príncipe Hal e o incentivava a participar de um roubo, porém Hal e Poins (um dos membros da gangue de Falstaff) decidem enganar Falstaff e o restante do bando. Disfarçados, Hal e Poins iriam roubar o que seus amigos haviam roubado e depois zombar das mentiras que Falstaff fosse inventar.

Hotspur, inicialmente aparentemente leal ao Rei, quando aparece na Corte é questionado sobre a recusa em enviar os prisioneiros escoceses. Northumberland e Hotspur explicam que a “recusa” havia sido um grande mal entendido. O Rei, porém, pune todos da família Percy (Northumberland, Hotspur e Thomas Percy, conde de Worcester).

O Rei crê que Hotspur manteve os prisioneiros para que ele resgatasse Mortimer, cunhado de Hotspur e o herdeiro mais próximo do antigo Rei Ricardo II, que é considerado um traidor por ter se casado com a filha de Glendower, príncipe de Gales. Hotspur fica indignado com o Rei e decide se vingar.

Os príncipes Hal e Poins avançam com o plano e são bem sucedidos em enganar Falstaff e a gangue. Porém, ao retornar à Taverna, Hal fica sabendo da revolta da família Percy e vai de encontro ao pai, mas antes pede que Falstaff lidere as tropas contra a revolta.

Embora a família de Northumberland tivesse reunido um grupo formidável de aliados, as alianças se dissolvem, tornando o risco de alerta ao Rei eminente e a guerra inevitável - o próprio pai de Hotspur alega estar doente e o abandona na batalha.

O príncipe Hal retorna ao palácio, se entende com o pai e juntos partem para batalha em Shrewsbury.

O Rei é ferido em campo de batalha por Douglas, mas Hal o salva. Em um combate individual Hal enfrenta Hotspur e o mata, recebendo finalmente a aprovação e afeto de seu pai. As forças do Rei Henrique IV vencem a rebelião, o irmão de Northumberland, Worcester, é capturado junto de outros homens e é morto. Falstaff sobrevive à batalha fingendo-se de morto e evitando qualquer luta real.

Outros grupos de rebeldes ainda permaneciam na Inglaterra. Ao final da primeira parte de Henrique IV uma batalha já havia sido vencida e outra estava por vir. A segunda parte da peça se inicia deste ponto.

Os trajes de cena de Henrique IV

Os trajes na peça de Henrique IV, assim como na produção de Ricardo II, mantiveram a mistura de elementos elisabetanos e orientais, as máscaras de madeira para os mais velhos e a maquiagem estilizada em base branca para os mais jovens.

Nesta produção, porém, a influência japonesa foi trabalhada com maior liberdade e leveza; menos rígida, mas ainda bastante estilizada. As cores também refletem a mudança para algo mais leve, com uso maior de amarelos e azuis e redução da cor preta, que na peça de Ricardo II fazia um alto contraste com o branco. Esta mudança na cartela de cores deixa a peça menos tensa que a peça Ricardo II e demonstra tons de jovialidade e alegria, evidenciados principalmente nos momentos cômicos com a inserção do personagem Falstaff.

O fato do figurino em Ricardo II ter sido feito em cortes mais retos e tecidos bastante espessos e brilhantes, além do uso do rufo e o longo comprimento das vestes que escondiam os pés, fez com que a aparência ficasse mais sufocante, rígida e intimidadora, indicando a tensão contida na peça onde tudo apontava para um único fim. Não havia outra saída para Ricardo, que é traído e se torna um mártir.

Na peça Henrique IV, o rufo some, mas os gibões permanecem. As saias transformam-se completamente: as camadas de saias, que em Ricardo II não ficavam aparentes e eram mais bem percebidas com os saltos dos atores, agora aparecem na parte externa do traje, em camadas multicoloridas, feitas em diferentes tipos de tecidos e mais leves, como pedaços de lenços presos à cintura, deixando a aparência dos personagens mais suavizada, fluida, pois esvoaçavam com o movimento.

O comprimento das saias também é reduzido revelando os pés dos atores, deixando os personagens de certa forma um pouco mais terrenos e não divinos como visto na peça de Ricardo II.

Figura 18 – Rei Henrique IV em seu “trono”



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

O personagem Bolingbroke, na peça Ricardo II era jovem e por isso usava uma maquiagem branca. Na peça Henrique IV, como Rei e mais velho, passa a usar a máscara. Como toma o lugar do primo, o antigo Rei Ricardo, toma também as cores do seu traje, com cores claras em tecidos com fios metálicos, o formato também remete ao traje de Ricardo, também bastante estruturado, mas desta vez sem o rufo. Ele usa uma saia com pregas que lembra um *hakama*, que possui internamente uma saia base com mais três camadas de saias pregadas a ela. Na parte superior usa um tipo de kimono de três camadas, que possui ilhoses em pontos estratégicos na área dos ombros,

nas laterais do corpo e na parte traseira, por onde se passam cordões de algodão, prendendo e fixando as camadas para que não saiam do lugar. A manga é presa ao painel do corpo através de um trançado de cordão de algodão que também passa pelos ilhoses. Por cima, há uma capa de gola arredondada, que lembra o traje *kariginu* usado no Nô, mas sem as mangas.

O traje apresenta um volume bastante aumentado e as camadas também oferecem peso ao traje favorecendo um visual digno de um Rei, cujo traje lembra a de um imperador japonês em traje tradicional.

O Rei Henrique IV também toma o trono e o cetro de Ricardo, representados pela mesa baixa no centro do palco e uma espada japonesa.

Assim, como o Rei Henrique IV, outros personagens que usam a máscara são: o conde de Westmoreland, fiel ao Rei, e Worcester, tio de Hotspur. Os trajes mais estruturados, que lembram o traje usado em Ricardo II, são usados pelo: Rei Henrique IV, e seus fiéis: Westmoreland e Blunt. De acordo com Quillet (1999, p.155), os trajes de Hal, Poins, John de Lancastre e Hotspur são mais leves e esvoaçantes, “transparecendo a juventude e a intrepidez”.

Figura 19 - Traje do príncipe Hal.



O traje do príncipe Hal é composto por um tipo de touca de tecido fino com um rabo de cavalo preso, que é amarrado em torno do rosto. O gibão e uma calça sarouel de algodão fino de cor acinzentada e a aplicação de um tecido voal azul acinzentada no centro com paetês prateados. Por cima da calça, usava uma saia composta por diversos pedaços de tecidos coloridos.

Figura 20 – Worcester, Hotspur e Douglas



Durante as cenas de batalhas, a opulência das roupas era evidenciada por grandes saltos energéticos e acrobáticos. Os atores quando eram feridos, deixavam fios de lã escarlate saírem da boca e escorrerem sobre seus queixos. Quando eram mortos, ao invés de caírem no chão, simplesmente se ajoelhavam ou sentavam no chão e tombavam a cabeça no peito. (KIERNANDER, 1993, p.117-119)

Figura 21 – (a) Praticante de *kyuudô* e (b) *muneate*



Os atores nas cenas de batalha, para remeter às armaduras samurais, usam uma estrutura na altura do peito, uma meia armadura como as de *Kyuudô*¹⁶, o *muneate*, que na realidade é usado apenas por mulheres para proteger o busto do fio do arco. Eles usam também faixas amarradas na cintura que lembram os obis (faixa de cintura) japoneses.

Figura 22 – Foto de ensaio. À esquerda Falstaff, seu bando no centro e o Príncipe Hal à direita



Falstaff, na Figura 22, interpretado por Philippe Hottier é um homem grande e rude, veste um figurino colorido e esvoaçante, com laços e fitas e como armadura vestia uma espécie de barril de cerveja cortado ao meio, relacionando-o à taverna citada no texto da peça.

Figura 23 – Príncipe Hal salvando o pai, o Rei Henrique IV de Douglas



O personagem Douglas, que enfrenta o Rei Henrique, se veste inteiramente de vermelho e preto, as cores mais fortes, que foram praticamente abolidas nos figurinos dos outros personagens.

Tambores sobre o dique (1999)

A peça foi escrita por Hélène Cixous, encenada por Ariane Mnouchkine, e foi apresentada pela primeira vez na sede do grupo, na Cartoucherie, em 1999, em 2002 é estreado o filme da peça.

Mnouchkine e Juliana Carneiro da Cunha (*apud* VIANA, 2010, p.251) comentam que a peça foi baseada em fatos reais.

O conto, porém, foi transposto para um universo indefinido que mistura influências da China, Japão, Coréia, Vietnã e Taiwan, como se fosse há centenas de anos atrás e encenado como um teatro de bonecos feito por atores reais.

Neste espetáculo, Ariane evidencia a efemeridade da vida presente na fragilidade do corpo, na nossa mortalidade, e nos recorda sobre a transcendência das coisas, a ferocidade do rio que passa cortando a terra e transformando o cenário por onde passa, na cena da inundação com as ondas que carregam tudo embora. Percebemos assim a existência de forças que muitas vezes fogem do nosso controle.

O espetáculo foi recheado de tensão onde os conflitos são prenunciados pela ventania que atravessa o espetáculo de tempos em tempos e a agitação das águas, revelando maus presságios.

A peça

A história se passa em algum lugar na Ásia, no outono, num reinado próspero governado pelo Senhor Khang, o imperador. O país enfrentava fortes ventanias e enchentes e por isso, um dique havia sido construído, pois uma tragédia havia ocorrido no mesmo local mil anos antes, causado pelo Senhor Kyu, um dirigente anterior. Porém, a displicência na

construção do dique provoca defeitos que ameaçam romper a contenção, arriscando aniquilar a cidade. (DUSIGNE, 2003, pp.41-42)

Um vidente prevê uma enorme desgraça. Então dois viajantes cruzam o país em direção ao palácio para avisar as autoridades sobre o risco e soar o alarme para alertar os cidadãos. Porém os dirigentes têm outros interesses: para salvar a cidade da enchente eles têm a ideia de abrir a contenção do dique apenas para o lado do campo, onde habita a população geral, mais simples, que seria engolida pelas ondas, mas sem alertá-los. A população, ao saber do projeto, se revolta e os conflitos se intensificam. (*idem*)

Parte da população e tocadores de tambores resolvem então subir no dique com seus tambores e armas para alertar à população e defenderem-se caso a decisão dos dirigentes fosse finalmente tomada. O exército é chamado para dominar a rebelião. Ocorrem combates e mortes de ambos os lados. O dique, já fragilizado, não é consertado e por fim não é capaz de conter a força das águas e se rompe, inundando todo o país, tanto a cidade quanto o campo. (*idem*)

Figura 24 - Cenário de Tambores sobre o dique



O cenário era composto por telas pintadas ao fundo e o palco feito em madeira, com duas passarelas, uma em cada lateral, lembrando as passarelas de Nôgaku e Kabuki, e nada mais. Alguns objetos de cena eram utilizados, como a barraca de venda de macarrão da Madame Li e a liteira, um tipo de

cadeira portátil usada para carregar o pai de Wang Po. O centro do palco era na realidade um grande tanque preenchido com água e uma plataforma por cima cobrindo. Na cena final da peça, durante a inundação, esta plataforma era afundada pelos ajudantes de cena, revelando a terra completamente dominada pelas águas.

Dusigne (2003, p.42) descreve:

A cena começa então a afundar no solo, enquanto o palco do teatro é imerso sob a pressão dos *kôkens*¹⁷ ‘os ajudantes de cena vestidos e velados de preto’, o público então percebe que o palco flutuava sobre um tanque cheio de água. Depois os *kôkens* atiram na água os pequenos corpos de marionetes, desta vez bonecos de verdade. Cada um representa em miniatura os personagens da peça. Eles parecem se afogar, desesperados, carregados pelo dilúvio, enquanto o mestre de marionetes, o próprio ator marionete flutuando como uma cortiça, assistindo ao desastre... Então, ele começa pacientemente a tirá-los da água, um a um assentando-os na borda, alinhando-os lado a lado frente ao público. ‘Nós tínhamos a terra como navio e nós o furamos por pecado de falta de atenção e preguiça de alma. Tínhamos olhos para nada. E, portanto, quando as florestas a emolduravam, o rio não era um espelho razoavelmente grande?’ concluía o monge ao final da peça. (DUSIGNE, 2003, p.42, tradução nossa)

A cena inicial da peça abre com “uma visão panorâmica da Ásia, visão atemporal de diferentes povos que refletem a história da humanidade que pode se passar tanto há dois mil anos como hoje.” (DUSIGNE, 2003, p.38, tradução nossa)

A história contada em Tambores sobre o dique poderia ter ocorrido em qualquer lugar, momento ou com quaisquer pessoas, e apesar de ser baseado em fatos reais, não é retratada de forma “realista” ou “naturalista”, mas de maneira estilizada. As próprias referências para a criação, assim como a noção atemporal para representar a história, a maneira em como as “marionetes” foram trabalhadas, em seus corpos fictícios, provocam o distanciamento e nos levam a crer nesta versão de vida surpreendente, que vai além da realidade. Estas características garantem, assim, a universalidade do tema, expandem as possibilidades e nos

fazem acessar um pouco do campo “mágico”, além de nos fazer repensar sobre a nossa própria vida e conduta.

De acordo com Faubion Bowers¹⁸ (1917-1999), o teatro *bunraku* atingiu sua grande popularidade graças à inovação literária do dramaturgo Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), o responsável por tornar o teatro de bonecos uma espécie de “jornal vivo”, pois ele retratava em suas peças acontecimentos da vida real da população da época em que vivia. Isto permitia que as pessoas se identificassem com as peças encenadas, os temas antes restritos às personagens históricas, a corte, às divindades e religião, passam a ser contados pela perspectiva da população e sobre a população em casos atuais e corriqueiros.

Um fato interessante é que, como no teatro *bunraku*, a peça *Tambores sobre o dique* também adquire, de certa forma, esta qualidade de “jornal” onde fatos reais ocorridos na China atual ganham vida em cena num mundo alternativo, em forma de conto, permitindo que o público possa imaginar o que poderia ter acontecido, ao mesmo tempo, segue a função de nos conscientizar sobre as atrocidades que se repetem.

A escolha por trabalhar com “marionetes” é uma forma de “combater o realismo” (VIANA, 2010, p.251), e acessar o campo do fantástico. A história que na realidade é cruel, carregada de mortes, violência humana e o poder destrutivo da natureza, ganha beleza e nos surpreende através dos movimentos dos “atores-marionetes”, da riqueza dos trajes, do cenário que se transforma, etc. Ariane Mnouchkine comenta:

O Oriente oferece tipos de encenações, disciplinas que dão ao ator ferramentas de comunicação, que o deixam nu. As grandes formas teatrais – eu não quero mais chamá-las de orientais – permitem que o indivíduo descreva um mundo que não é aquele cotidiano, mas um que é mágico, divino, que se relaciona com o mundo interior. (MNOUCHKINE *apud* VIANA, 2010, p.233)

Ariane encontra na cena do Oriente habilidades que permitem que o ator reconectar o corpo às instâncias internas, e exprimir tudo através do corpo, mas não de

maneira natural, e sim recheado ficções de recriam o mundo de modo extraordinário.

As opiniões de Ariane e Chikamatsu podem convergir quando falam sobre a forma como o drama deve ser apresentado. Para o dramaturgo japonês Chikamatsu Monzaemon, de diversas peças de *bunraku* e *kabuki*, a realidade torna-se mais interessante quando apresenta também a irrealidade. Ele diz que:

A arte reside na estreita margem, entre o real e o irreal. Sei que as plateias contemporâneas esperam que tudo seja realista, mesmo no palco, assim, os atores estão propensos a tentarem duplicar a vida real no teatro. Entretanto, quando os atores estão ocupados, imitando um ministro, por exemplo, eles percebem que o ministro vivo real nunca maquia o rosto como fazem os atores ao imitá-lo? No entanto, se eles insistem em representar fielmente o ministro em sua aparência real, com um rosto coberto de pelos eriçados e careca, como eles conseguirão entreter o público? A delgada margem, entre o real e o irreal, deve ser reconsiderada aqui. O drama não deve ser real e – contudo, nem irreal – ele deve ser real, todavia, irreal. O verdadeiro entretenimento é encontrado somente nesta estreita margem. (CHIKAMATSU *apud* KUSANO, 1993, pp.213-214)

Pode se dizer que a realidade pintada com traços fictícios revela uma possibilidade de verdade mais profunda e mais interessante.

O processo de criação

De acordo com Viana (2010, p.252), esta foi a produção que levou mais tempo para ser produzida: cerca de 9 meses de ensaios, um dos períodos mais longos do Théâtre du Soleil. Este trabalho todo, porém, não foi em vão, pois recebeu “prêmios Molière de melhor cenário, melhor direção e melhor peça”.

Para se prepararem para a nova produção os atores, figurinistas, músicos e alguns técnicos receberam um auxílio de custo e tiveram a oportunidade de visitar um deles ou todos os países da Ásia, dentre eles: Japão, Coréia, Vietnã,

China e Taiwan, para se “alimentarem” de imagens e ideias para a construção deste novo universo.

Além de pesquisarem e verificarem as artes tradicionais japonesas como o kabuki¹⁹ e o bunraku, alguns dos integrantes tiveram a oportunidade de assistir em Taipei a demonstração de um mestre em fantoches, outros viram as marionetes a fio sobre a água no Vietnã, o Pansori²⁰ de Park Yun Cho, e tiveram o contato com percussionistas Sul-Coreanos de Samulnori²¹ na França.

O samulnori influenciou fortemente na cena de aviso do dilúvio.

Figura 25 – (a) *Samulnori* e (b) cena da peça *Tambores sobre o dique*, 1999 – os percussionistas da inundação por Martine Franck



As influências para a criação do palco, que, como visto anteriormente, na realidade era um tanque cheio de água coberto por uma plataforma, podem ser originadas no Teatro de marionetes sobre a água do Hanói – Vietnã.

Figura 26 – (a) Marionetes sobre a água - Vietnã e (b) vista do tanque de água de Tambores sobre o dique



A ideia de utilizar marionetes não surgiu “do nada”: de acordo com Dusigne (2003, p.38) ela já havia sido explorada na produção *La nuit miraculeuse*²² de 1989, o que Ariane faz nesta produção é retomá-la.

Em *Tambores sobre o dique* o trabalho como marionete fazia com que o ator se expressasse através da linguagem do gesto, do corpo de maneira diferenciada:

Ao agir como a marionete, o ator deve certificar-se em manter seu rosto absolutamente impassível. (...) O rosto deve manter sua transparência, enquanto que o jogo deve manter em interioridade para conseguir expressar precisamente todas as emoções através do movimento totalmente dissociado do corpo. (DUSIGNE, 2003, p.39, tradução nossa)

No *bunraku*, quanto mais o manipulador permanecer com o rosto impassível melhor; porém, no *soleil*, esta responsabilidade é transferida principalmente para o ator-marionete, que deveria camuflar ao máximo suas características humanas para tornarem-se bonecos. A pele, por exemplo, foi semi-oculta por faixas, meias calças e máscaras feitas de meia. Os assistentes vestidos de preto (*kôken*) deveriam agir como se dessem a vida a estes “bonecos”, para criarem esta ilusão de “dependência” para com o ator-manipulador, os atores-boneco tiveram que trabalhar o corpo para que ele parecesse “desarticulado”:

Por exemplo, flexionar o joelho direito enquanto levanta unicamente o ombro esquerdo, passar do mais leve e trêmulo ao atirar o braço como se ele fosse desarticulado, enquanto as pernas parecem tocar o sol, submetidos à dinâmica de

sua própria inércia. Ao final, como a marionete de *bunraku*, o rosto é por vezes munido de traços característicos como de grossas sobrancelhas espessas, mas em máscaras flexíveis bem finas, moldadas e tensionadas sobre o próprio rosto do ator. (DUSIGNE, 2003, p.39, tradução nossa)

Inicialmente Erhard Stiefel propôs o uso de máscaras de madeira que imitam as cabeças de marionetes asiáticas, mas posteriormente os atores passaram a criar suas próprias máscaras em meia calça. Para auxiliá-los no processo de criação, Erhard Stiefel elaborou um molde da cabeça de cada ator em gesso. (DUSIGNE, 2003; VIANA, 2010)

Figura 27 – (a) Ator maquiando a máscara de Hun; (b) atriz Juliana Carneiro da Cunha colocando máscara do Senhor Khang; e (c) o Senhor Khang



A máscara final era uma meia calça, usada de base, que os atores colocavam sobre a cabeça. Cortes foram feitos na área dos olhos e da boca, depois, eles a maquiavam fundir a máscara ao rosto, e assim assumir seu aspecto e transparência, como se fosse uma segunda pele. Devido ao fato de alguns atores ficarem com erupções cutâneas, alguns deles optaram por costurar tiras finas de tecido na parte interna depois de tê-las tensionado sobre o rosto. (DUSIGNE, 2003, p.40)

O preparo físico também foi intenso, pois os atores-manipuladores (*kôken*) erguiam o corpo dos atores-marionetes principalmente nas cenas “voadoras”, e/ou nas entradas e

saídas de cena. A atriz Juliana (*apud* Viana, 2010, p.254), comenta: “Eu fazia de conta que ele [o *kôken*] estava me guiando, mas na verdade ele é que estava me seguindo”. O desafio então era fazer parecer que seu corpo era operado pelos manipuladores, apesar de se moverem por conta própria.

No teatro japonês o *kôken*, ou *kurogo*, devem ser completamente ignorados em cena, como se eles simplesmente não estivessem presentes, Kusano (1993, p.199) diz que “sua presença no palco passa realmente a implicar a sua inexistência, não interferindo de maneira alguma na apreciação do espetáculo”. No espetáculo do Théâtre Du Soleil, entretanto, os *kurogo* também ficam cobertos, mas a intenção é inversa, pois eles devem ser percebidos, temos que vê-los “manipulando” os bonecos, a presença deles não é anulada como podemos ver na Figura 28.

Figura 28 – (a) cenas do vídeo *Bunraku - The Ancient Art of Japanese Puppetry*; (b) imagens de baixo: cenas do filme *Tambores sobre o dique*, 2002.



Um recurso usado no teatro *bunraku* é a de se movimentar um grande pedaço de tecido azul para representar a água

agitada, principalmente na peça *Dôjôjî*, como na figura acima, vemos a transformação de mulher em um demônio em forma de serpente ao sentir-se traída. Em Tambores sobre o dique podemos perceber o uso deste mesmo recurso, principalmente na cena em que Wang Po salva Duan de dentro do rio, quando submersos na água o tecido é colocado acima de suas cabeças e a iluminação é modificada o tornando-se azulada.

Inicialmente durante o espetáculo a água foi representada por um tecido azul nos arredores do palco, porém, após diversos assassinatos que ocorrem durante o espetáculo, um tecido avermelhado passa a ser utilizado representando o derramamento de sangue.

Além do grande preparo físico que os servidores de cena deviam ter para sustentar o peso dos atores, outro desafio foi como fazer com que fala dos personagens não comprometesse a marionete.

A solução foi a dublagem, já que, como no bunraku, os atores-marionetes não movimentam a boca para pronunciar cada palavra, eles apenas a movimentam minimamente em alguns momentos para indicar quem está falando: “A trupe se inspirou nos teatro japonês e chinês para duplicar os papéis, um ator-recitador ou cantor emprestava sua voz ao personagem e o outro seu corpo”. (DUSIGNE, 2003, p.41, tradução nossa)

Na última cena, na inundação, os corpos dos bonecos dos personagens são atirados na água, observamos os bonecos de um ponto de vista “privilegiado”, como se eles vivessem num micro universo e nós fossemos “deuses” observando as tolices cometidas pela humanidade – por ganância, poder, desleixo, preguiça. Nos antigos rituais japoneses, o atirar de bonecos num rio era sinônimo de purificação, onde as águas levam a doença transferida para o boneco embora. A inundação no espetáculo também possui esta capacidade de “limpar” tudo o que está no caminho, e nos lembra sobre a fragilidade do corpo humano e nos leva a refletir sobre nossas próprias ações, nossa relação com o outro e com a natureza.

Os trajes de cena

Figura 29 - Pescadores, Kisa e Madame Li e tocadores de tambor.



Os trajes também conferem extrema beleza visual ao espetáculo, as cores que se sobressaem durante o espetáculo são: os pretos, avermelhados; o azul e marinho, que no Japão era comumente usado por agricultores e pessoas mais simples, e na China, nos ternos de Mao usados pelos homens do proletariado de 1920 a 1980. Em *Tambores sobre o dique*, os tons azuis e acinzentados também estão associados às pessoas mais simples, e são encontradas nos trajes dos pescadores, dos tocadores de tambor e no traje de Madame Li e Kisa. Dá-se preferência também ao uso de tecidos com mais textura e aparência rústica, padronagens xadrez também são mais utilizados.

Toques de cor vermelha estão presentes nos trajes de diversos personagens, mas está mais aparente no traje de Hun e Duan, que são jovens e destemidos, posteriormente, vemos a transformação do traje da esposa do arquiteto e de Wang Po, que depois que decidem lutar exibem a parte interna do traje ou um *kimono* interno com a cor vermelha; e o dourado, representando a realeza, no traje do Senhor Khang.

De acordo com Juliana Carneiro da Cunha (VIANA, 2010, p.253), “tudo que era Corte acabou ficando japonês, porque a gente se deu conta que o desenho do costume japonês é muito mais teatral do que outro que é mais marionete”.

De fato, os trajes deste espetáculo receberam grande influência dos *kimonos*²³ japoneses, já que mantiveram a mesma

modelagem bidimensional - longos pedaços de tecido retangulares que embrulham o corpo.

Para fixar os trajes na posição correta, para podermos ver as tiras de cores das diferentes camadas de traje que estão sobrepostas, foram costurados pedaços de velcro nas golas. O fechamento dos trajes em geral também é feito por velcros bastante largos, facilitando a troca de trajes.

Os homens da corte, que são guerreiros usam o *kimono* com um tipo de saia pregueada que lembra o *hakama*²⁴ para representar a sua ação e status. Os personagens que não têm como foco o combate usam apenas o *kimono* como, por exemplo, o Sr. Khang, que já está muito velho e Wang Po, que é o secretário do chanceler e sua função é a de mensageiro.

Os servidores do palácio usam um kimono e calças pretas, mais curtas de corte reto. Os carregadores de liteira usam apenas um kimono curtíssimo, exibindo as pernas e cobrem somente metade do torso. As pessoas simples usam *kimonos* de manga mais justa e calças mais ajustadas. As personagens femininas usavam apenas o *kimono* fechado.

Para a confecção dos trajes, foram usados os próprios *kimonos* e *obis* japoneses ou partes deles, que foram importados ou comprados no Japão durante a viagem, assim como tecidos disponíveis na sala de confecção da própria companhia.

Figura 30 - (a) corpo de boneco masculino de bunraku; (b) estrutura interna de traje de Hun



Para criar a ilusão de um corpo de boneco, alguns *kimonos* foram acolchoados principalmente na parte do torso e das mangas para dar uma aparência mais ampla e macia, e por baixo os atores usavam um tipo de colete reforçado com ombreiras grandes (ver figura acima) que lembram a estrutura interna do corpo dos bonecos de *bunraku*, cujo torso possui ombros acolchoados com fibras e os quadris feitos de aro de bambu enquanto os braços e pernas pendem nas laterais por fios.²⁵

Nos trajes dos bonecos de *bunraku*, há um corte horizontal nas costas do *kimono* para que o manipulador-chefe insira a mão esquerda para sustentar e manipular a cabeça. Nos trajes de Tambores sobre o dique, há uma abertura uniforme em cada camada de traje em posição vertical nas costas e nas laterais do traje para que as estruturas internas com as alças de suspensão pudessem atravessar.

Os penteados dos personagens masculinos da corte imitam o penteado dos samurais com a frente raspada e o coque com topete no topo da cabeça. Quando os topetes aparecem desalinhados, percebemos um caráter impiedoso, como no caso de He Tao e Hun.

Figura 31 – (a) Boneca de *bunraku*; (b) personagens Kisa e Madame Li, vendedora de macarrão



Uma grande atenção foi dada às mãos e aos pés dos atores, sempre com as mangas do traje cobrindo as mãos ou com um tipo de faixa enrolada ou uma luva sem dedos, que lembra as mãos dos bonecos do *bunraku*, cujas personagens

femininas devem ter os braços cobertos ao máximo, deixando exposto somente as pontas dos dedos, para dar mais graça e feminilidade.

De acordo com Kusano (1993, p.174) no bunraku “a visão dos braços desnudos destruiria toda a graça e feminilidade (...) obedecendo ao mesmo princípio, as bonecas femininas são construídas sem pés, uma vez que estes destruiriam a graça das linhas criadas pelo longo quimono”. É comum nas artes japonesas, e muitas vezes na etiqueta japonesa, as mulheres manterem os dedos da mão juntos, evidenciando a graça, a feminilidade e a delicadeza.

a) **Madame Li e Kisa:** Os trajes de Madame Li e Kisa estão repletos de aplicações de retalhos de tecidos diferentes indicando sua origem humilde. Ambas usam uma “túnica” de manga “falsa” comprida, fazendo parecer que são duas peças. Madame Li usa uma calça larga de corte reto, e Kisa uma calça reta mais justa e curta.

b) **Hun:** Sobrinho ganancioso do Sr. Khang, que na realidade quer tomar seu lugar. Usa um kimono vermelho de cetim, com desenhos que lembram a cerquilha (#) pintados à mão, e uma saia com pregas preta. (Ver

c) Figura 32)

Figura 32 - Hun.



- d) **He Tao:** Amigo e seguidor fiel de Hun, durante a batalha usa uma armadura de kendô que remete à armadura samurai.

Figura 33 - He Tao ameaçando Tshumi.



- e) **Sr. Khang:** Personagem interpretado por Juliana Carneiro da Cunha, ele é o grande senhor das terras. É um homem velho, acostumado com a realização de seus caprichos, de acordo com Juliana (apud Viana, 2010, p.255): “ele podia fazer tudo o que ele queria que ninguém ousava dizer nada. Porque ele era totalmente gagá e tinha sido imperador desde o nascimento. Fazia o que queria”.

Como um verdadeiro rei, ostenta sua riqueza nos trajes usando um kimono dourado. Como não tem necessidade nem idade para “lutar”, não usa hakama, que forneceria maior liberdade de movimento principalmente para combater e cavalgar.

Figura 34 - Sr. Khang.



f) **O chanceler:** Usa um chapéu que lembra o chapéu *chouhan zukin* usado somente pelo personagem de Nô: kumasaka, um bandido. O chanceler usa também duas camadas de kimono com padronagem geométrica na parte superior, uma saia pregueada branca que lembra o hakama e uma faixa na cintura com um laço lilás na frente com desenho de flor pintada à mão.

Figura 35 - Chanceler; e personagem kumasaka usando chapéu *chouhan zukin*



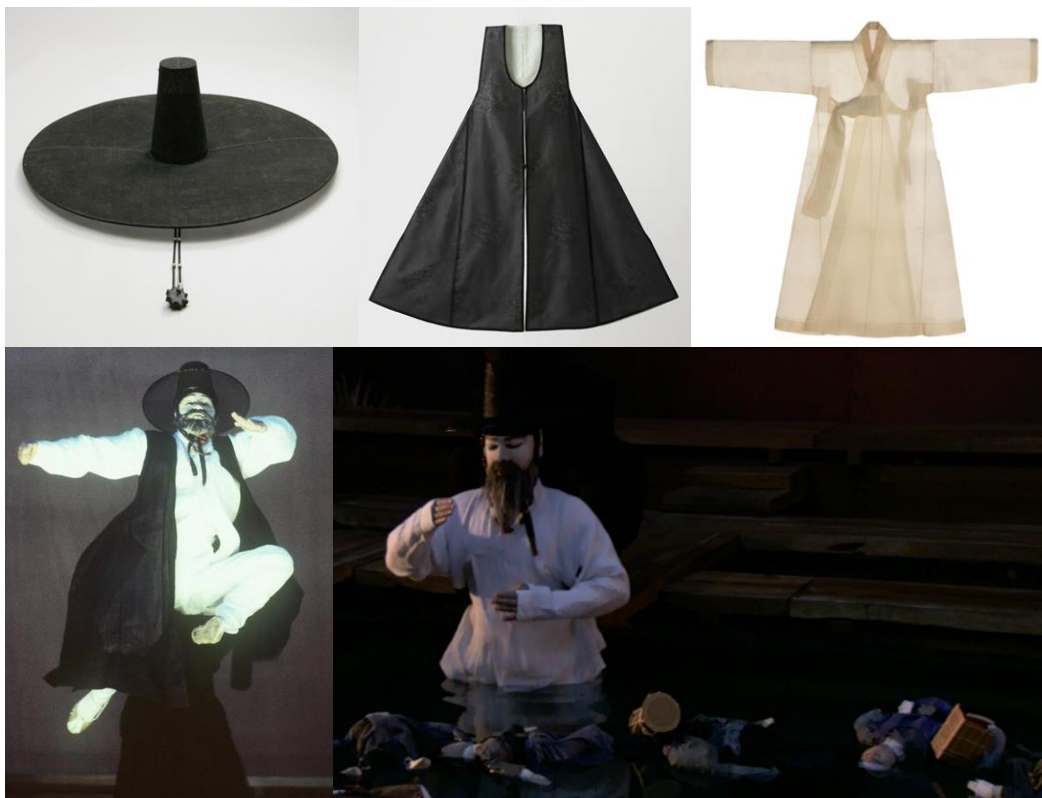
g) **Baï Ju, o mestre manipulador de marionetes:** Interpretado por Sergio Canto Sabido, Baï Ju possui um traje de influência coreana, como a dos tocadores de tambor de Pansori: um chapéu alto e trajes brancos e leves e criam uma silhueta bastante alongada e dão um aspecto divino e sábio ao personagem.

A blusa branca usada pelo ator pode lembrar também os trajes tradicionais coreanos: hakchangui, shimui²⁶ ou o durumagi²⁷. O hakchangui era um traje usado por nobres e também por estudiosos confucianos, que tinham uma vida simples e cultivavam não apenas o lado intelectual, mas uma conduta de virtudes e desprendimento material. Acredita-se que o traje hakchangui traga “nobreza para a mente”²⁸, era o traje de um “feiticeiro da montanha, um guia espiritual ou um estudioso”.

O colete longo preto sem mangas usado pelo ator é semelhante ao jeonbok²⁹, um item essencial do traje xamânico coreano.

O ator quando questionado sobre como se deu a escolha e a criação do traje, mencionou que ao buscar uma forma para o seu mestre titereiro deparou-se com estas imagens de um homem coreano de chapéu alto e trajes brancos. A escolha pode ter ocorrido de maneira instintiva, mas certamente percebemos a ligação entre os simbolismos do traje dentro da cultura tradicional coreana e a mensagem que o traje carrega ao ser usado pelo bonequeiro no espetáculo principalmente na última cena onde ele aparece como um Deus ao recolher os bonecos e alinhá-los à frente do público.

Figura 36 – (a) Chapéu Heungnip³⁰; (b) colete Jeonbok; (c) casaco Durumagi; (d) Manipulador de Marionetes Bañ Ju e (e) cena do DVD – Tambores sobre o dique, 2002.



h) Monge: O personagem usa um traje que lembra o traje de um monge budista japonês.

Figura 37 – (a) Monge no espetáculo Tambores sobre o dique; e (b) monges budistas japoneses



i) Os bonecos miniatura: Os bonecos usados na cena final da peça foram feitos com enchimento e meia para a cabeça, o corpo e o traje dos bonecos foi feito com retalhos de tecidos amarrados, costurados e colados. Os próprios atores confeccionaram seus próprios bonecos.

Figura 38 – Boneco da peça Tambores sobre o dique.



CAPÍTULO 2.

A modelagem

Para se elaborar a modelagem dos trajes contidos neste trabalho, foram feitas muitas pesquisas em livros especializados sobre a construção de trajes tradicionais japoneses e trajes do período elisabetano. Participou-se de cursos e workshops de alfaiataria dos séculos XVI a XIX com o professor Graham Cottenden³¹, que foram fundamentais para se obter um melhor conhecimento sobre a modelagem e a construção dos trajes do período elisabetano.

No Brasil, teve-se a oportunidade de verificar trajes japoneses mais simples, usados por grupos de dança japonesa, como o *hakama*, alguns *kimonos* e *yukatas*³². Mas não se encontrou trajes dos teatros japoneses: Nô, Kyogen, Kabuki e Bunraku.

Estes cursos e pesquisas foram realizados previamente a visita à sede do Théâtre du Soleil na França e ao Museu do Cinquentenário em Bruxelas e possibilitaram um melhor preparo para se analisar os trajes.

A modelagem japonesa

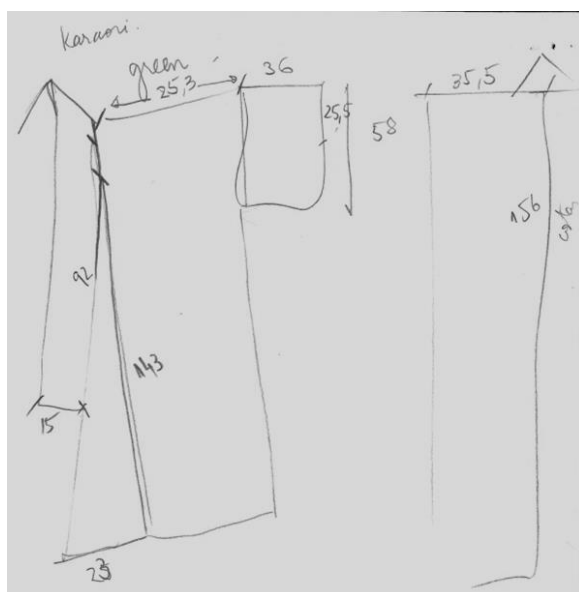
Devido à inexistência de trajes oficiais dos teatros Nô, Kyogen, Kabuki e Kyogen no Brasil para análise e medição, para elaborar a modelagem dos trajes destes teatros, foram utilizados como base livros de modelagem e costura tradicional japonesa, informações na internet e livros de trajes do teatro japonês.

Seguiu-se a premissa de que o traje tradicional japonês é feito basicamente por painéis retangulares e simétricos. Construiu-se a modelagem dos trajes de Kyogen, o *suô*; o traje de Kabuki, o *kitsuke*; e o traje de Bunraku, o *uchikake*, a partir de dados básicos de largura e comprimento total do traje, vistos em um modelo de livro ou da internet,

posteriormente, respeitando-se a proporção da imagem verificada, ampliou-se o traje para o tamanho real. Portanto, é possível que haja algumas diferenças com o traje original, mas sua proporção e forma foram respeitadas.

Modelagem de traje de Nô - *karaori* (*traje baseado em peça de museu)

Figura 39 - Desenho esquemático de um *karaori* de Nô



O traje de Nô construído, o *karaori*, é baseado no modelo de referência “J.3029” visto no Museu do Cinquentenário em Bruxelas em abril de 2014. Algumas medidas do traje puderam ser anotadas como podemos ver na Figura 39, mas não foi possível manuseá-lo e verificar certos detalhes devido à exibição, o que dificultou a medição apropriada do traje.

Figura 40 – Traje original de Nô referência J.3029 do Museu do Cinquentenário; e construção da modelagem de Nô – *karaori*



Como se pode ver na Figura 40, o traje de Nô possui painéis bastante largos, neste caso com 36 cm de largura. A gola também é mais larga que a dos kimonos usados atualmente. O traje não possui nenhuma pence e as mangas não possuem abertura na parte inferior do braço.

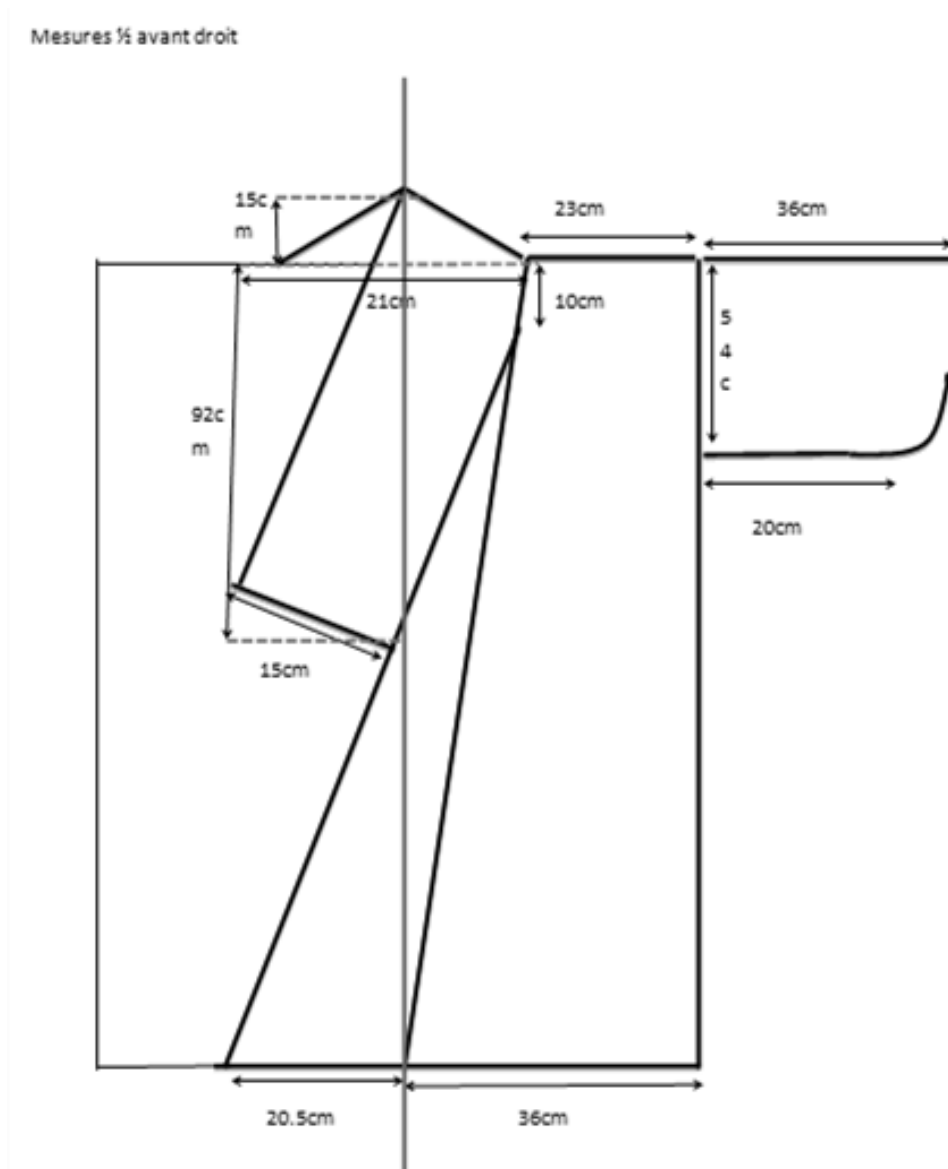
Podemos observar algumas diferenças entre o traje original e a construção do traje, principalmente quanto ao formato da barra, que no caso do modelo “J.3029”, possui uma angulação mais acentuada, criando uma ponta na frente. Como o traje não pôde ser manipulado e estendido numa superfície plana, a questão do formato da barra permaneceu inconclusivo até construção do traje, onde as diferenças tornaram-se óbvias.

Algumas informações foram trocadas com a curadora responsável pela coleção. Entretanto, após a observação do desenho esquemático fornecido as dúvidas em relação ao modelo somente ampliaram.

Como podemos ver na Figura 41, alguns dos eixos elaborados não auxiliam na construção da modelagem e vemos que a barra é representada em um corte em ângulo reto em relação à lateral do traje. Após a realização de alguns

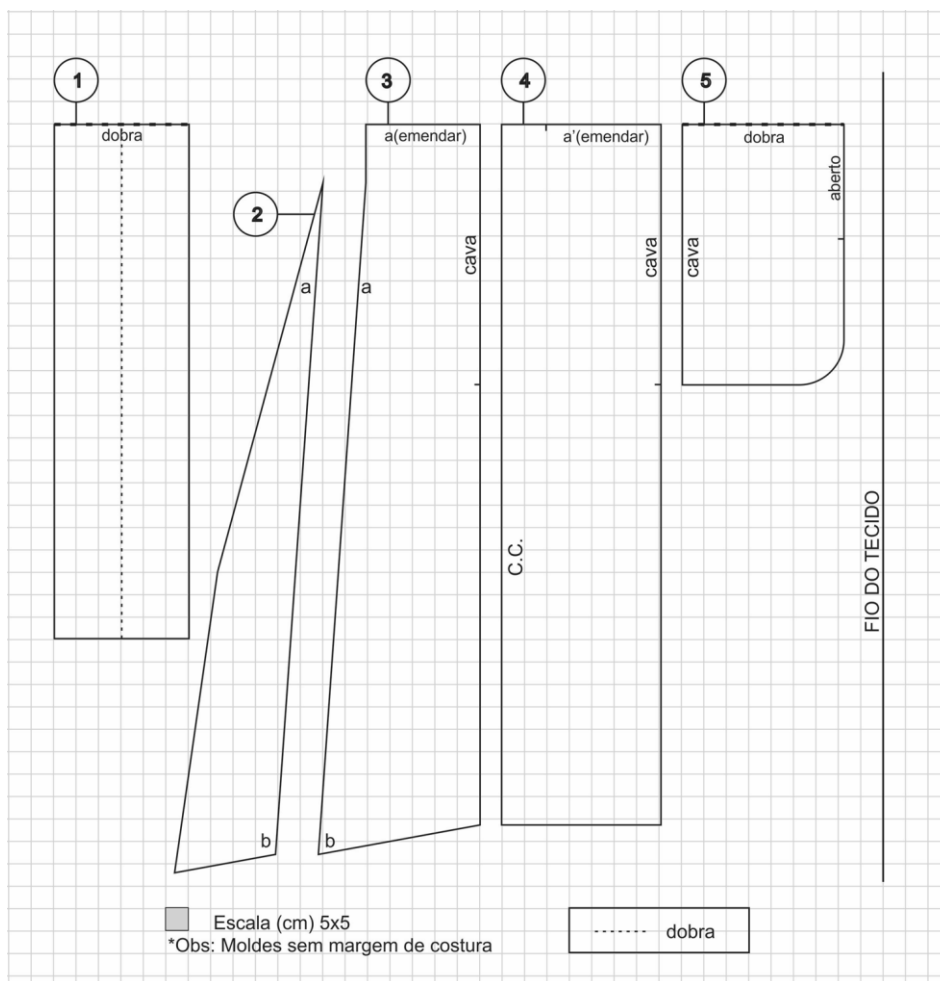
testes, percebeu-se que o modelo também não atingia o resultado desejado.

Figura 41 - Esquema de medidas de outro traje de Nô do Museu do Cinquentenário



Após uma extensa pesquisa, seguindo informações provenientes do livro de trajes históricos de Hiroshi Kurihara e Machiko Kawamura, e utilizando as medidas do traje "J. 3029" do Museu do Cinquentenário obtém-se a seguinte modelagem:

Figura 42 - Molde do traje de Nô



O molde que vemos na Figura 42, se assemelha dos desenhos esquemáticos elaborados inicialmente pela autora e pela assistente da curadora da coleção dos trajes de Nô do museu do Cinquentenário, porém vemos que a frente possui a barra cortada em diagonal.

Instrução de corte:

MOLDE DO KARAORI - NÔ

- 1 - Gola - cortar 1x no tecido dobrado
- 2 - Transpasse da frente - cortar 2x no tecido e 2x no forro
- 3 e 4 - Painel do corpo - emendar o molde e cortar 2x no tecido e 2x no forro
- 5 - Manga - cortar 2x no tecido e no forro dobrados

Modelagem de traje de Kyogen - *Suô*

Como mencionado anteriormente, a modelagem do traje de Kyogen, o *suô*, foi feito a partir das medidas de altura e largura e posteriormente graduado em escala.

Figura 43 - Imagem de referência - *suô*



Figura 44 - Construção do traje de Kyogen - *suô*.



O traje *suô* é um traje feito em fibra de cânhamo, e por isso tem o caimento mais rígido. Para reproduzir o traje, foi utilizada uma organza sem brilho, que também tem um caimento mais firme.

Como podemos perceber, o traje possui mangas amplas, com a parte dos punhos e abaixo dos braços abertas. As laterais do traje também ficam abertas.

Figura 45 - Desenho técnico do *suô* de Kyogen.

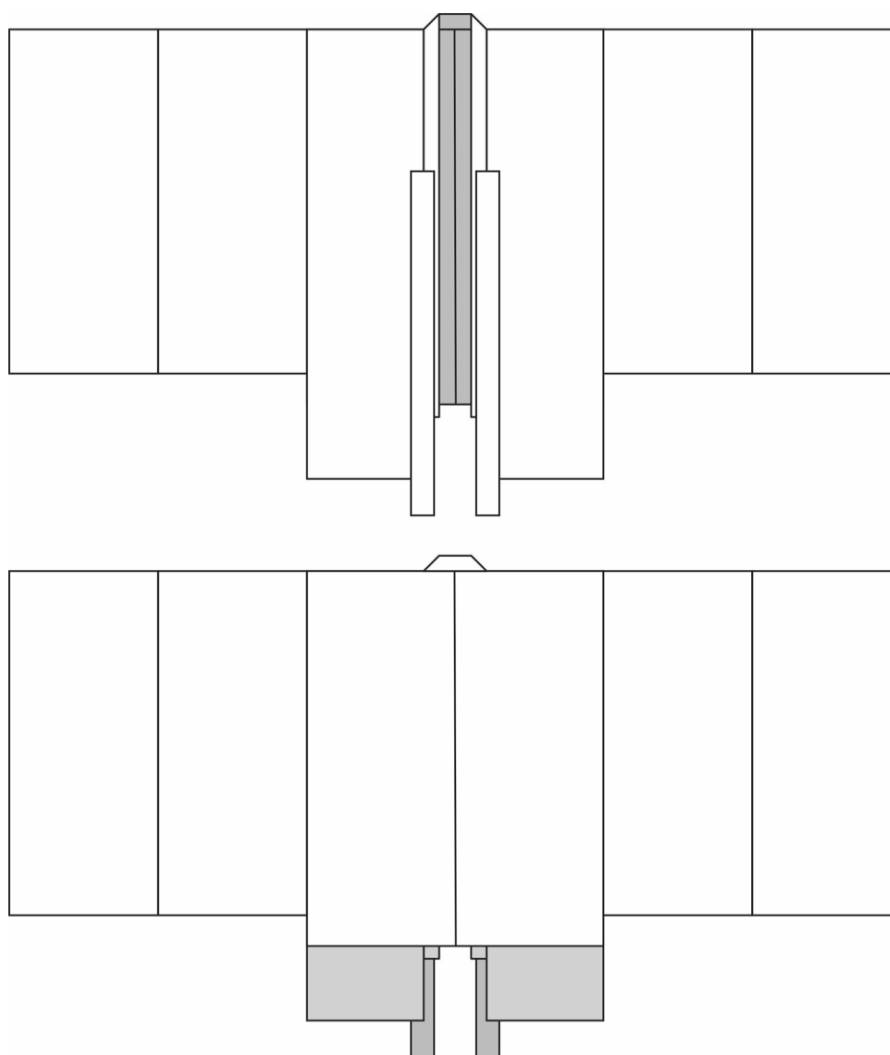
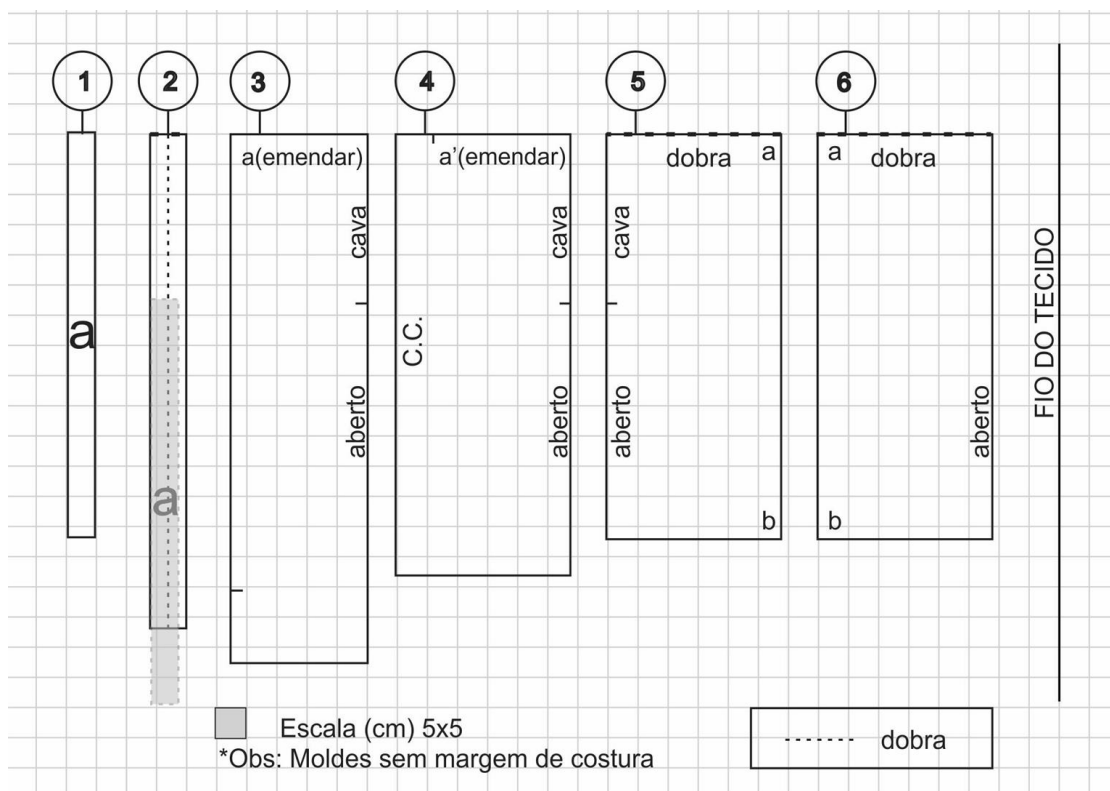


Figura 46 – Molde do suô do Kyogen.



Instrução de corte:

MOLDE DO *SUÔ* - KYOGEN

- 1 – Faixa de aplicação – cortar 4x no tecido
- 2 – Gola – cortar 1x no tecido dobrado
- 3 e 4 – Painel do corpo – Emendar o molde e cortar 2x no tecido
- 5 – Manga – cortar 2x no tecido dobrado
- 6 – Manga – cortar 2 x no tecido dobrado

Modelagem de traje do Kabuki – *Kitsuke*

Figura 47 – Imagem de referência – *Kitsuke*.



Figura 48 – Traje de Kabuki – *kitsuke*.



O traje *kitsuke* foi baseado em um traje usado pelo personagem *Kamakura Gongorô Kagemasa* da peça *Shibaraku*, um guerreiro samurai. Seus trajes lhe redimensionam o corpo e evidenciam as características de um herói muito forte, grande e com poderes praticamente sobre-humano, para isso o traje todo recebe uma camada de acolchoamento, sendo que os punhos e a gola recebem uma maior quantidade de manta acrílica.

Figura 49 - Desenho técnico do traje de Kabuki.

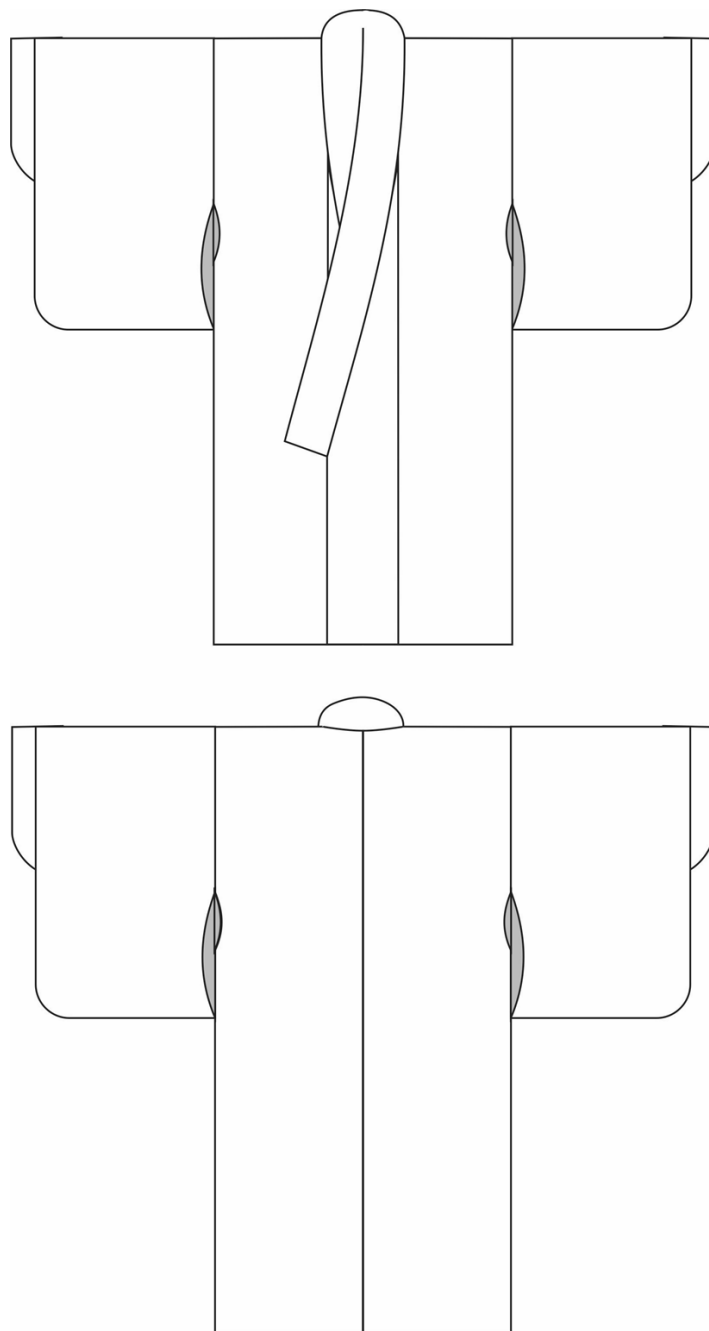
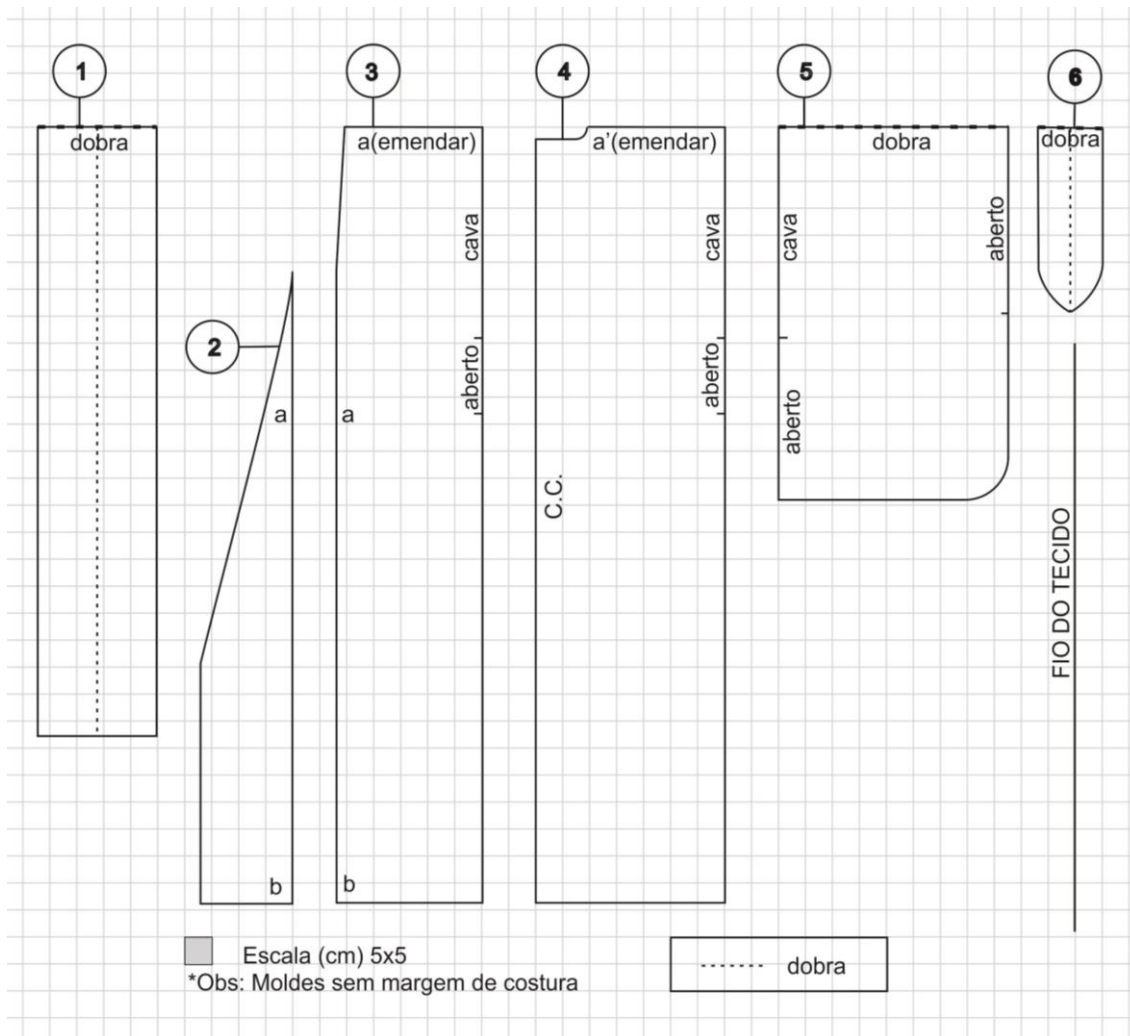


Figura 50 - Molde do traje de Kabuki.



Instrução de corte:

MOLDE DO KITSUKE - KABUKI

1 - Gola - cortar 1x no tecido dobrado (preencher com um rolo de manta acrílica)

2 - Transpasse da frente - cortar 4x no tecido e 2x na manta acrílica

3 e 4 - Painel do corpo - Emendar o molde e cortar 4x no tecido e 2x na manta acrílica

5 - Manga - cortar 4x no tecido dobrado e 2x na manta acrílica dobrada

6 - Punho - cortar 2x no tecido dobrado (preencher com um rolo de manta acrílica)

Modelagem de traje do Bunraku - *uchikake*

Figura 51 - Frente e Costas de *uchikake* original de Bunraku



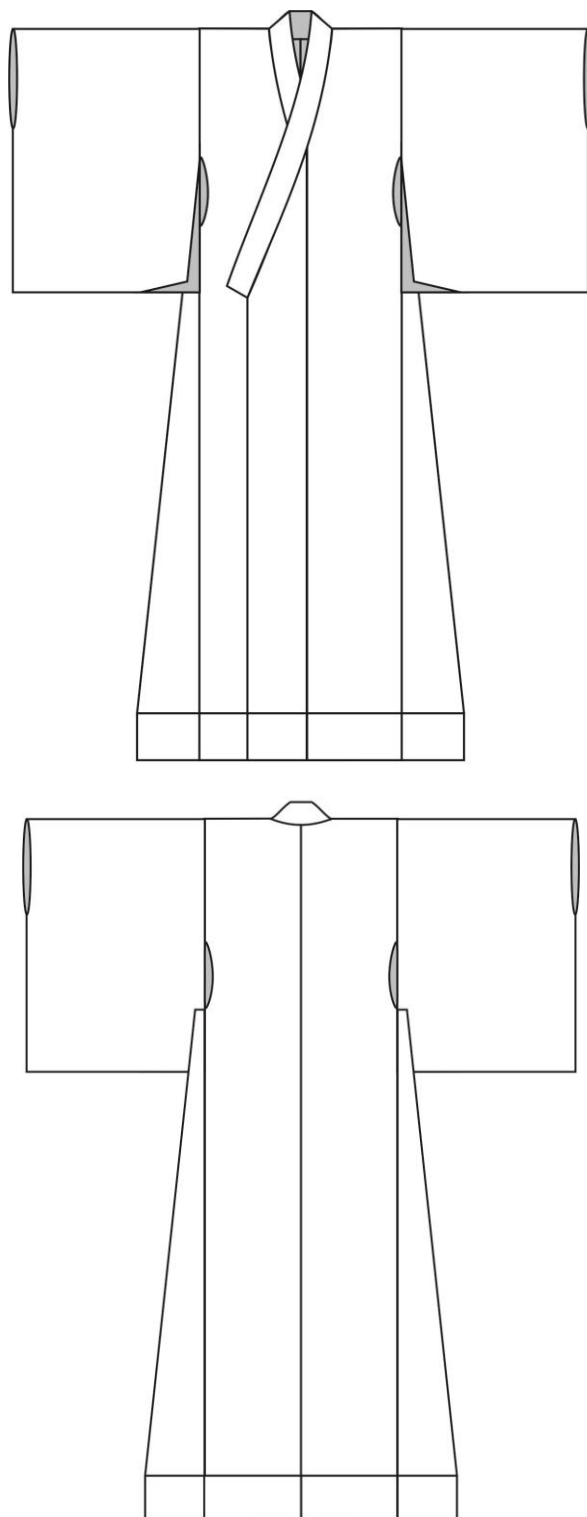
O traje *uchikake* de Bunraku é semelhante aos *uchikake* de tamanho real, porém ele possui aberturas na parte inferior das mangas para facilitar a manipulação do boneco. Como os bonecos não possuem corpo, os trajes possuem acolchoamento por toda sua extensão, sendo que a barra recebe uma quantidade extra.

Nas laterais foi adicionado um tipo de “nesga” para dar uma maior abertura no traje.

Figura 52 - Construção de traje de Bunraku - *uchikake*.

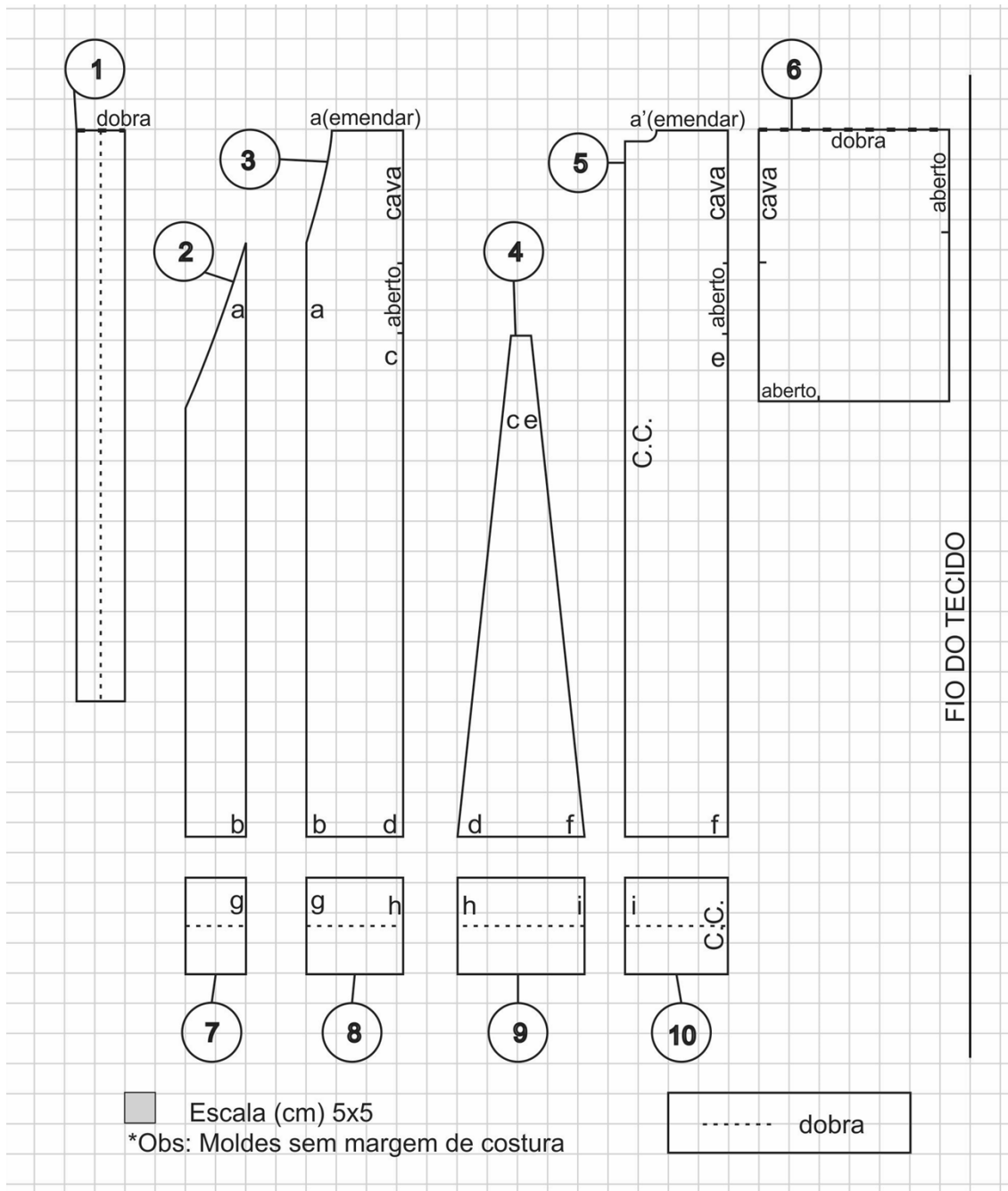


Figura 53 – Desenho técnico do traje de Bunraku.



Como ilustrado na Figura 53, as mangas possuem aberturas na parte de baixo da cava e na parte de baixo da manga para facilitar o acesso e sustentação do corpo do boneco.

Figura 54 - Molde do traje de Bunraku



Instrução de corte:

MOLDE DO UCHIKAKE - BUNRAKU

1 - Goła - cortar 1x no tecido

2 - Transpasse da frente - cortar 4x no tecido e 2x na manta acrílica

3 e 5 - Painel do corpo - Emendar o molde e cortar 4x no tecido e 2x na manta acrílica

- 4 – Nesga – cortar 4x no tecido e 2x na manta acrílica
- 6 – Manga – cortar 4x no tecido dobrado e 2x na manta acrílica dobrada
- 7 – Barra do transpasse da frente – cortar 2x no tecido (preencher com um rolo de manta acrílica)
- 8 – Barra da parte da frente do painel do corpo – cortar 2x no tecido (preencher com um rolo de manta acrílica)
- 9 – Barra da nesga – cortar 2x no tecido (preencher com um rolo de manta acrílica)
- 10 – Barra da parte traseira do painel do corpo – cortar 2x no tecido (preencher com um rolo de manta acrílica)

As modelagens dos trajes de cena do Théâtre du Soleil

Como mencionado no capítulo anterior, foi realizada uma visita à sede do Théâtre du Soleil. No período de cerca de 20 dias foram verificados aproximadamente 43 itens de trajes de cena usados nos espetáculos Ricardo II, Henrique IV e Tambores sobre o dique.

Devido à produção do espetáculo Macbeth, na época, e o excesso de trabalho para sua estreia, não foi possível receber muita atenção das figurinistas do grupo. O acesso à coleção de trajes foi conseguido graças ao auxílio da atriz Aline Borsari e algumas informações relativas aos trajes foram fornecidas principalmente por Maurice Durozier, que atuou em todas as peças aqui analisadas, durante pequenos intervalos do ensaio.

Durante a visita, participou-se de algumas atividades de costura do grupo, possibilitando um maior entendimento sobre o processo criativo e o desenvolvimento do espetáculo pelo grupo. Tornou-se visível que todos os integrantes do grupo possuem grande importância na elaboração de cada elemento do espetáculo. Os atores participam ativamente do processo de construção dos trajes de cena, seja trocando ideias com as figurinistas, ou modelando o traje no próprio corpo, ou em alguns momentos, auxiliando no corte ou costura

de alguns elementos, e isto pode ser feito de maneira livre, mas posteriormente dá-se o devido acabamento e finalização por parte das figurinistas e a equipe da sala de costura.

Os materiais são aproveitados ao máximo e faz-se o traje de cena com o que há disponível. (...) Durante a montagem, quando os trajes são confeccionados, às vezes são necessários ajustes: embeber o tecido mais de um lado para fazer duas partes se encaixarem, ou criar pences; aproveitar a orela para não dar acabamento; usar o tecido um pouco “fora do fio”, etc. Ao final, preocupa-se com o efeito e impacto visual do traje, o rigor na construção às vezes é deixado de lado, mas certamente os trajes recebem acabamento e são verificados pelas figurinistas do grupo. (MATSUDA, 2015)

No caso dos trajes de cena, a colaboração entre os atores e figurinistas, torna o processo de elaboração da modelagem e/ou moulage, algo não só técnico, mas de muita criatividade, pois os trajes ganham forma em sua montagem.

Ao se observar os trajes elaborados pelo grupo, são percebidas as modificações feitas ao longo de sua construção. Faz parte do processo criativo do grupo que cada traje seja testado em cena, visto que desde o primeiro dia de ensaio eles já estão presentes. Após a estreia, também são feitos ajustes. Tudo é feito para garantir que o espetáculo seja mais justo e transmita apropriadamente sua mensagem.

Verificou-se também o grande cuidado na elaboração dos trajes, a maior parte dos trajes de Ricardo II, Henrique IV e Tambores sobre o dique, foram feitos em tecido duplo ou forrados, quando em tecido simples, levavam uma barra.

Os desafios da pesquisa

Um dos grandes desafios da pesquisa e estudo de trajes de cena, principalmente aquelas de antigas produções, deve-se ao risco deles já não existirem. O teatro é conhecido por ser uma arte do presente, e por isso, ao final das apresentações, restam apenas os resquícios do acontecimento teatral, e o traje de cena é um exemplo disto.

Comumente, após o fim dos espetáculos os trajes podem ser:

Reutilizados em outras produções e em ensaios, alterados de maneira integral ou parcial, emprestados, doados, são “perdidos”, descartados ou vão “desaparecendo” pelo desgaste natural que sofrem com a intensidade do uso ou pela própria alteração do modelo, tornando o traje “original” às vezes irreconhecível. As condições de armazenamento e a própria passagem do tempo também são fatores que devem ser considerados, pois agem e interferem na aparência ou estado do traje. (MATSUDA, 2015)

No caso dos trajes do Théâtre du Soleil, todas estas ações podem ocorrer a todo o momento, pois como dizem os próprios integrantes do grupo “tudo é vivo, tudo se usa como material e tudo se modifica”. Se por um lado, isto dificulta o achado dos trajes, por outro, é um processo muito natural do grupo e “absolutamente necessário para a criação no Théâtre du Soleil, sem a criação de protótipos e os constantes testes em cena o espetáculo para eles jamais se concretizaria e nem mesmo teriam a evidência do que é essencial para eles em cena.” (MATSUDA, 2015)

Os trajes do ciclo de Shakespeare (1981-1984), por serem parte de um espetáculo mais antigo, possuem menos registros visuais e poucas peças foram encontradas no guarda-roupa da sede. Outro fator que ocorre atualmente no Théâtre du Soleil é o processo de doação dos registros dos espetáculos mais antigos (fotos, vídeos, trajes, esboços, etc.) para o acervo da *Bibliothèque Nationale de France*.

Durante a pesquisa em Paris, a maior parte dos trajes do espetáculo do ciclo de Shakespeare estava sendo higienizada e transferida para o *Centre National de Costumes de Scène* localizada em *Moulins* na França para a comemoração do aniversário de 450 anos de Shakespeare, com a exposição “*Shakespeare - l'étoffe du monde*”. Tentou-se diversas vezes acessar a coleção, mas devido os trajes estarem em tratamento isto não foi possível.

Percebemos assim, a importância e a preocupação do grupo em manter parte de sua história e documentar suas

obras artísticas por meio de relatos, fotos, desenhos, modelagens, filmagens, trajes etc., que atualmente vem sendo passados à *Bibliothèque Nationale de France*, incumbida por organizar e preservar a coleção. Este material serve para que as pessoas tenham não apenas o conhecimento do que foi feito pelo Théâtre du Soleil, mas que a partir de estudos, se inspirem e possam aproveitar estas ideias ao elaborar novas produções.

Os procedimentos de elaboração das modelagens

Adotou-se o seguinte procedimento para a elaboração da modelagem até a confecção do traje: pesquisa imagética dos trajes; verificação, medição e análise dos trajes; elaboração de moldes; corte e costura do traje.

Ao analisar algumas imagens encontradas em livros, na internet e a observação dos trajes a partir de trechos de vídeos das apresentações dos espetáculos do ciclo de Shakespeare e Tambores sobre o dique, foi possível realizar algumas deduções acerca da forma geral e o caimento do traje. Foi fundamental o conhecimento prévio sobre a modelagem de trajes elisabetanos e trajes tradicionais japoneses, pois permitiram que a análise dos trajes na sede e nas anotações das medidas fosse feita de maneira mais segura, reduzindo o risco de encontrar formas muito desconhecidas.

Na sede do Théâtre du Soleil, trabalhou-se dentro da “sala de tiros”, que funciona como um grande guarda-roupa de produções mais antigas do Théâtre du Soleil. Para a medição dos trajes não foi utilizado nenhum tipo de equipamento sofisticado ou de alta tecnologia para auxiliar na medição, contou-se apenas com: lápis, borracha, um caderno, fitas métricas e uma câmera digital de bolso, confiando-se na percepção visual e em conhecimentos básicos de costura e modelagem, além de um desejo imenso de realizar a pesquisa, mesmo com a evidente limitação de tempo (20 dias) e dinheiro.

Os trajes foram encontrados ensacados e pendurados em araras. A divisão dos trajes por espetáculos era feita por

uma folha de papel colada na parte superior da arara. O que auxiliou na identificação dos trajes foram as etiquetas indicando o nome do ator costurado ao traje e as imagens de referência.

Os trajes foram medidos no chão, pois era a única superfície disponível e ampla o suficiente para estender os trajes para facilitar seu manuseio e a medição. Antes de iniciar o trabalho, buscou-se cobrir o chão com uma manta para reduzir maiores danos ao traje.

Figura 55 – Sala de tiros na Cartoucherie.



Para realizar a medição dos trajes, os trajes foram abertos e estendidos da melhor maneira possível para que se pudesse observar e compreender melhor sua forma. Foram tiradas fotos do traje completo, e posteriormente de partes de frente, lateral e costas, e detalhes.

Figura 56 – Fotos do traje do Rei Henrique IV na sede do Théâtre du Soleil.

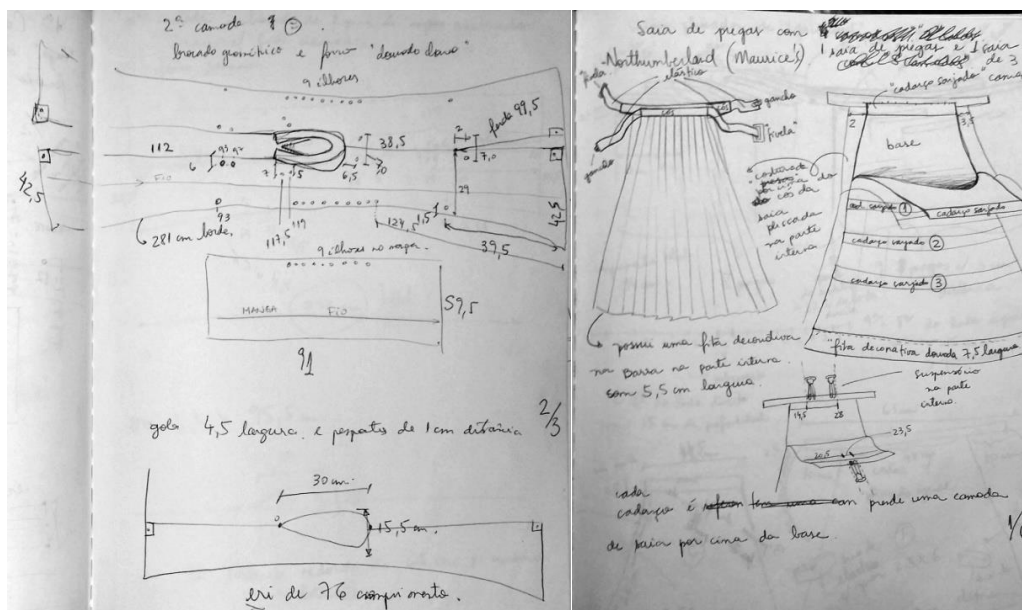


Para que o traje pudesse ser construído da maneira mais fiel possível, foram elaborados desenhos esquemáticos do traje, contendo: as medidas, tipos de fechamento, o posicionamento das aberturas, indicação do formato, o fio do tecido, os possíveis tipos de tecidos utilizados, o tipo de peça e o nome do personagem, tudo de forma bastante detalhada e com a maior quantidade de informações possíveis, facilitando a identificação das fotos que foram tiradas de cada traje.

A medição dos trajes foi feita de diferentes formas: a primeira foi medindo-se o traje de costura a costura, a profundidade, o comprimento, as larguras e os contornos do traje com o auxílio da fita métrica e a outra forma foi modelar um pedaço de papel de seda sobre o traje, ou traçar uma área do traje sobre o papel obtendo-se ao final praticamente o molde da peça.

Em alguns casos, como por exemplo, a “capa de 3 camadas” usadas pelo personagem do Rei Henrique IV, ao identificar que os modelos das peças seguiam o estilo japonês de corte (sem pregas, cortado em grandes painéis planos e retangulares) foi possível verificar que o centro da frente e das costas da peça havia sido cortado num eixo de 90 graus em relação à barra, o que facilitou o desenho do molde.

Figura 57 - Foto do caderno com desenhos esquemáticos dos trajes com anotações de medidas e informações.



Os trajes do Théâtre du soleil, como mencionado anteriormente, são geralmente feitos de maneira artesanal e por isso podem possuir imperfeições e interferências, além de seguir modos de montagem que às vezes fogem dos padrões de confecção industrial.

É possível que haja grandes diferenças nas medidas mesmo quando o objetivo seja a simetria; após a finalização do traje podem haver ajustes ou a inserção de um pedaço de tecido para a redução ou ampliação do traje; a divisão de pregas feitas numa saia por exemplo pode ser feita de maneira aleatória tanto em posição, direção e profundidade. (MATSUDA, 2015)

Como a intenção neste trabalho é de elaborar a modelagem de maneira simples e fácil de reproduzir, mas ao mesmo tempo respeitando a forma e a proporção, de modo que o traje fique o mais próximo possível do traje original, em alguns momentos, foi preciso tomar certas decisões ao perceber diferenças nas medidas: quando pequenas, as medidas foram igualadas e redistribuídas uniformemente; e quando grandes, manteve-se as medidas diferenciadas e a distribuição irregular como no traje original. Estas decisões foram tomadas somente após a visualização do traje e durante a elaboração dos moldes finais.

AS MODELAGENS DA PEÇA RICARDO II (1981)

Traje da Rainha

Figura 58 – Foto de frente e costas da capa da rainha, peça original.



À primeira vista a capa da rainha não possui nenhum elemento oriental. Porém na área da cava foram costuradas à mão na parte interna da manga externa duas mangas retangulares que lembram mangas de kimono. A manga externa possui pregas cartucho na área dos ombros.

Figura 59 – Detalhe das pregas cartucho.



Figura 60 – Construção do traje da Rainha, composto por capa e vestido.



Figura 61 – Foto do vestido original da Rainha.



O vestido da rainha possui a parte da saia costurada em um top de base, e por cima é costurado outro top de caimento mais rígido, que possui internamente uma camada grossa de “entretela” que dá ao top externo cerca de 0,5 cm de espessura. Na construção, foi usada uma manta encerada grossa.

A parte da saia é toda franzida, exceto 5 cm de largura na área do centro da frente do traje. O top na parte das costas recebe seis ilhoses de cada lado e um cadarço sarjado de 2 cm de largura é trançado para fazer a amarração.

Figura 62 – Construção do vestido da Rainha.



Figura 63 – Detalhe de amarração nas costas do vestido da Rainha: à esq. o traje original e à dir. a construção.



Figura 64 – Desenho técnico do vestido da Rainha.

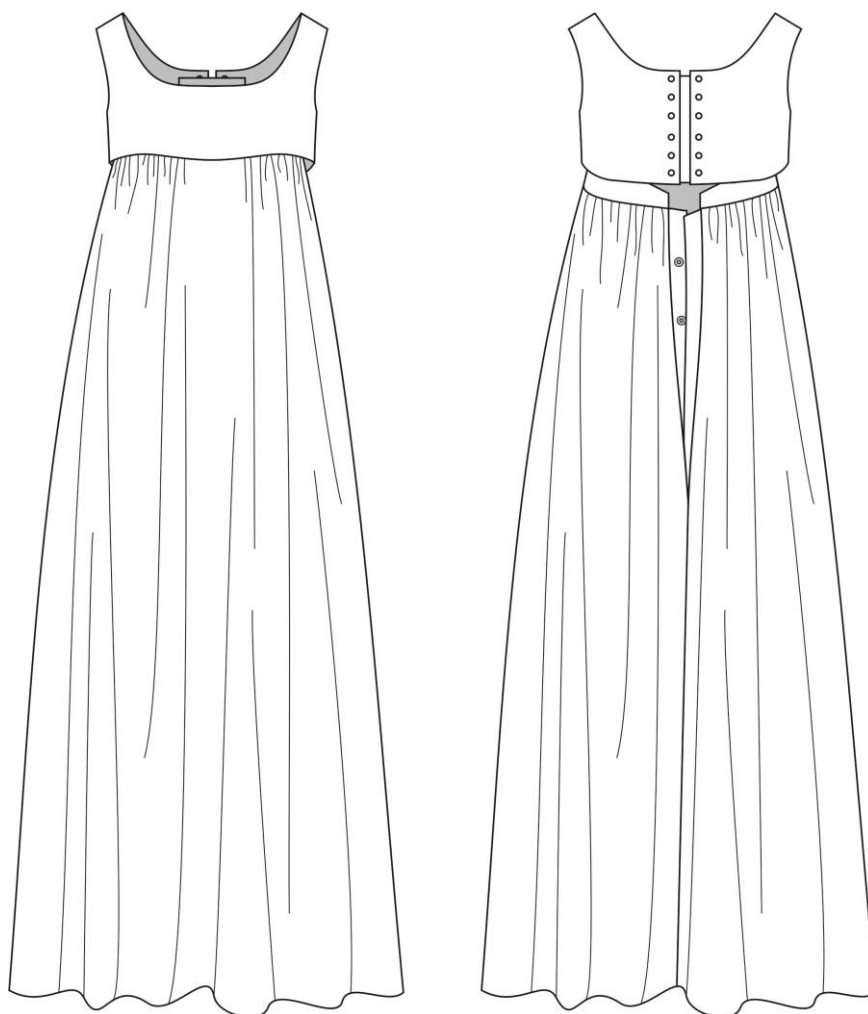
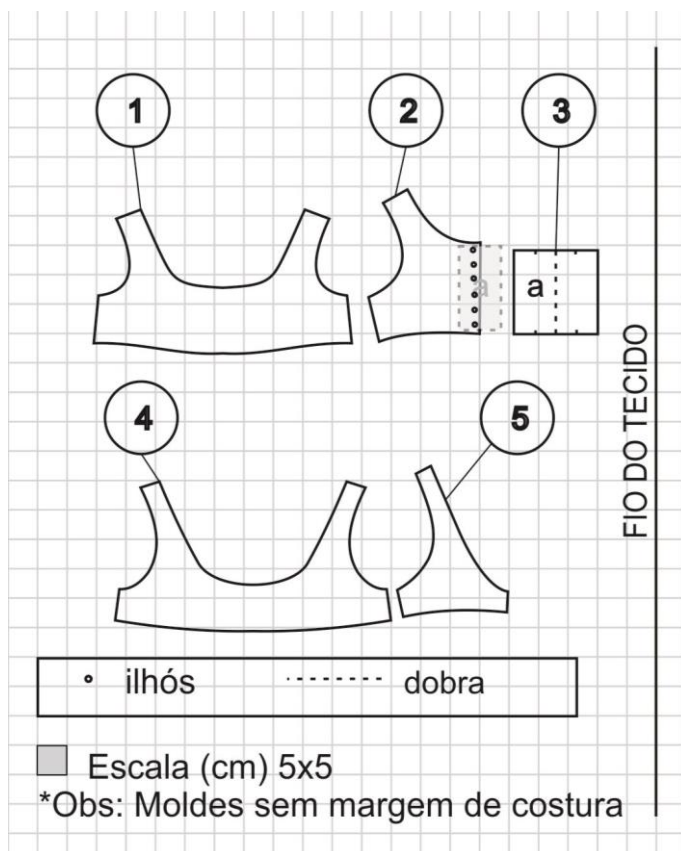


Figura 65 - Molde do vestido da Rainha (imagem 1 de 3).



Instrução de corte:

MOLDE FEMININO TAM.40 - VESTIDO RAINHA - RICARDO II

1 - Frente do top externo - cortar 2x no tecido e 1x em manta encerada espessa

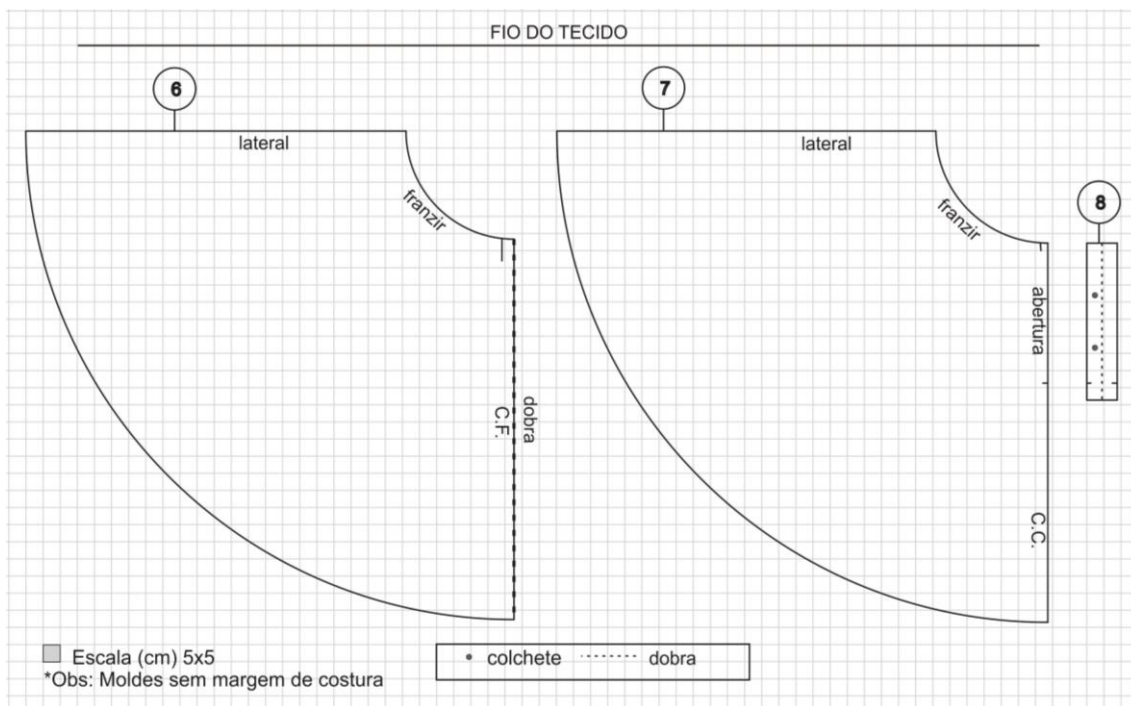
2 - Costas do top externo - cortar 4x no tecido e 2x em manta encerada espessa

3 - Protetor das costas - cortar 1 no tecido e 1x em manta encerada espessa

4 - Frente do top interno - cortar 2x no tecido

5 - Costas do top interno - cortar 4x no tecido

Figura 66 – Molde do vestido da Rainha – parte da saia externa (imagem 2 de 3).



Instrução de corte:

MOLDE FEMININO TAM.40 – VESTIDO RAINHA – RICARDO II

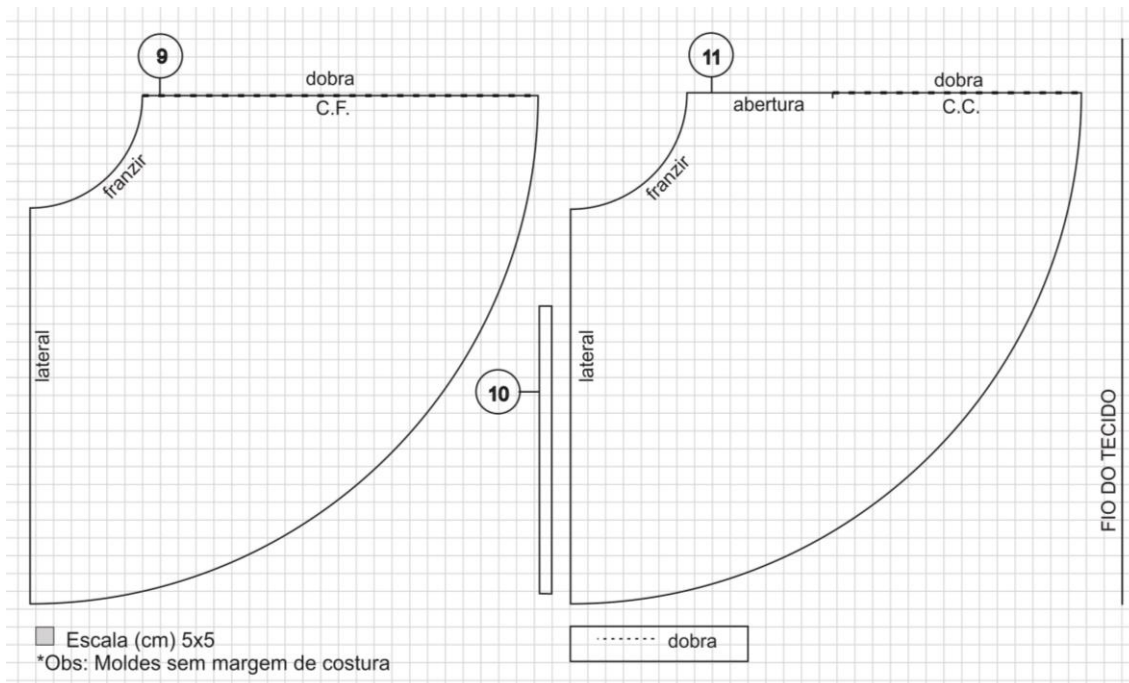
6 – Frente da saia externa do vestido – cortar 1x no tecido dobrado

7 – Costas da saia externa do vestido – cortar 2x no tecido

8 – Acabamento da abertura da saia externa do vestido – cortar 2x no tecido

As partes 6 e 7 são franzidas e costuradas por cima do top interno, rente à borda.

Figura 67 – Molde do vestido da Rainha – parte da saia interna (imagem 3 de 3).



Instrução de corte:

MOLDE FEMININO TAM. 40 – VESTIDO RAINHA – *RICARDO II*

9 – Frente da saia interna do vestido – cortar 1x no tecido dobrado

10 – Cós da saia interna do vestido – cortar 1x em cadaço sarjado

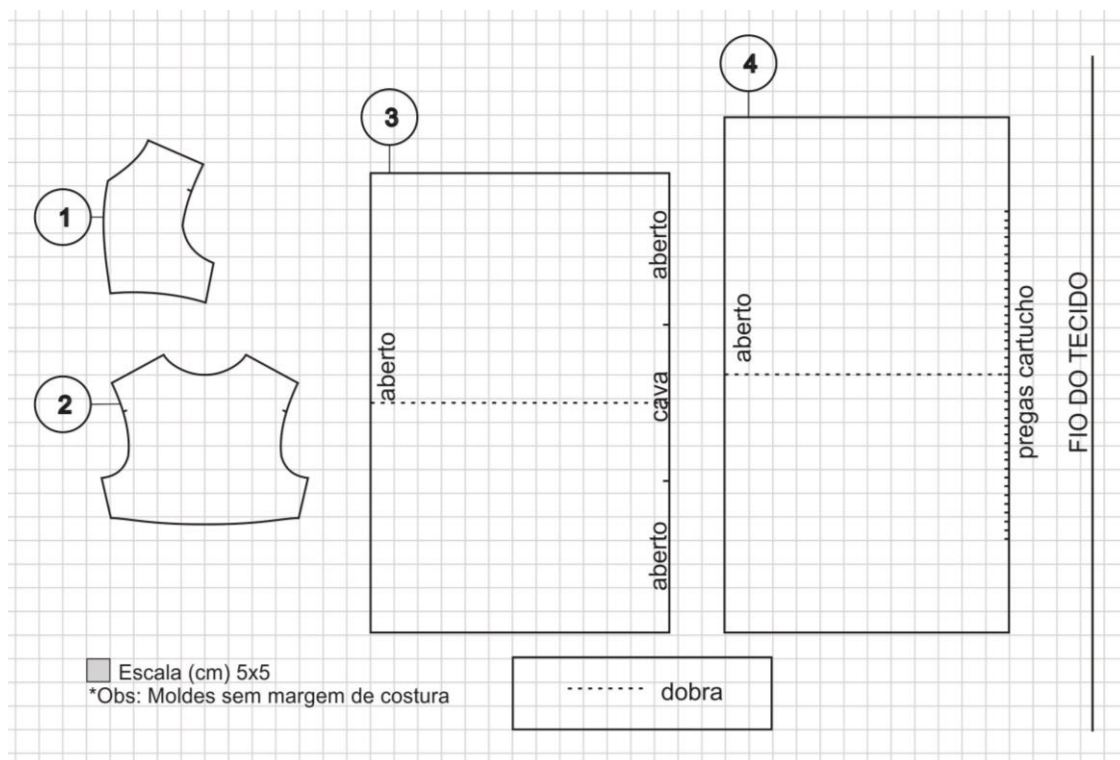
11 – Costas da saia interna do vestido – cortar 1x no tecido dobrado

As partes 9 e 11 são franzidas e costuradas sobre o cadaço sarjado que é costurado sobre a parte interna do top interno. A abertura no centro das costas da parte 11 recebe somente um acabamento em bainha de lenço.

Figura 68 - Desenho técnico da capa da Rainha.



Figura 69 – Molde da capa da Rainha (imagem 1 de 2).



Instrução de corte:

MOLDE FEMININO TAM. 40 – CAPA RAINHA – *RICARDO II*

- 1 – Frente do corpinho da capa– cortar 2x no tecido, 2x no forro e 2x em manta encerada
- 2 – Costas do corpinho da capa – cortar 2x no tecido, 2x no forro e 2x em manta encerada
- 3 – Manga interna falsa – cortar 4x em tecido
- 4 – Manga externa – cortar 2x em tecido

Usa-se o mesmo molde da parte 3 para fazer as duas camadas de mangas kimono falsas. As duas camadas são costuradas juntas em todo o contorno da cava e a parte do punho é mantida aberta e as duas partes separadas, faz-se apenas um acabamento de barra simples. Posteriormente a manga falsa é alinhavada na cava do corpinho na área dos ombros.

A manga externa (parte 4) é costurada sobre todo o contorno da cava. Na área dos ombros são feitas pregas cartucho de 1 cm de profundidade. Abaixo vemos uma ilustração como exemplo de montagem da prega.

Figura 70 - Recomendação de montagem da prega cartucho.

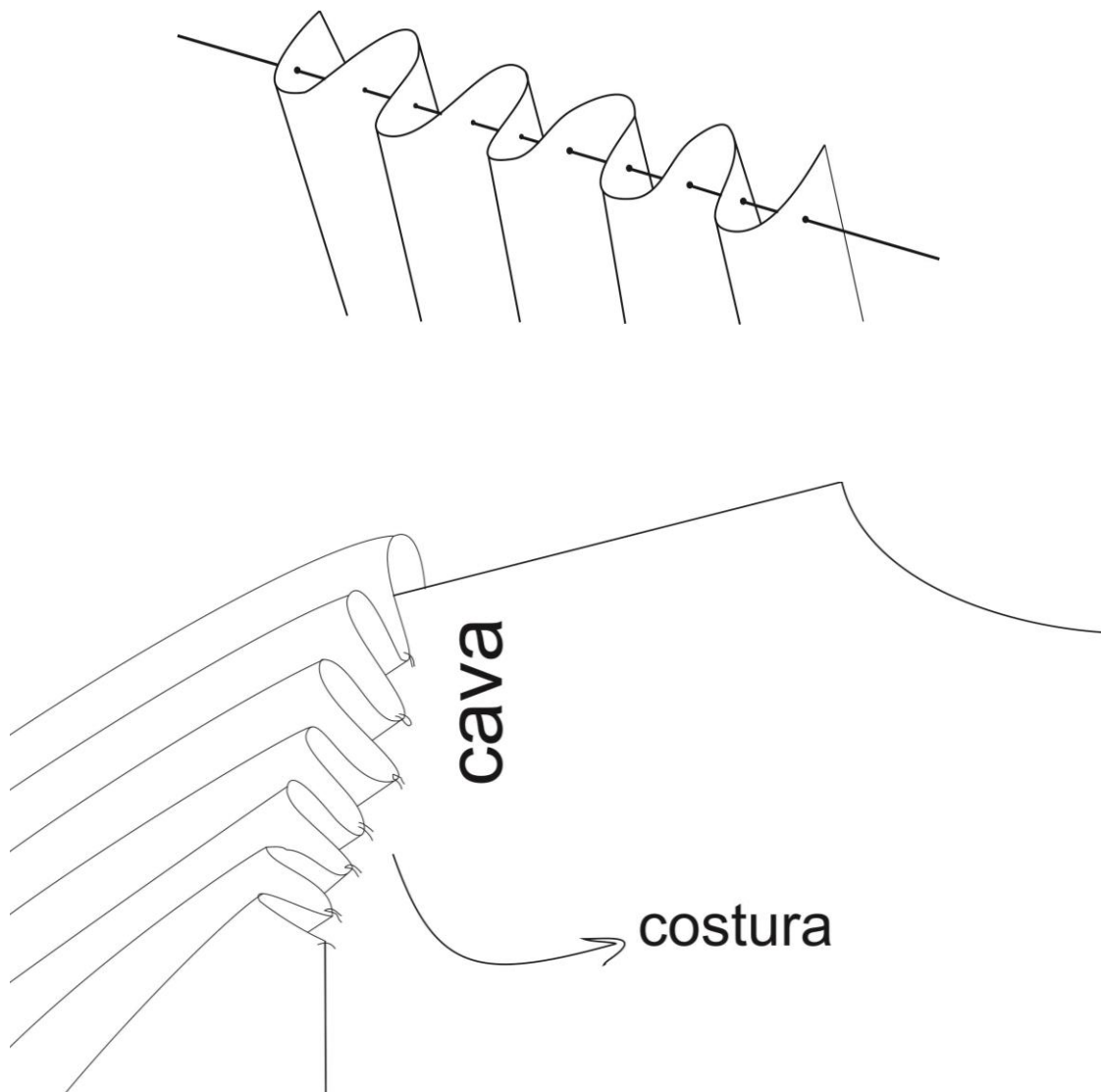
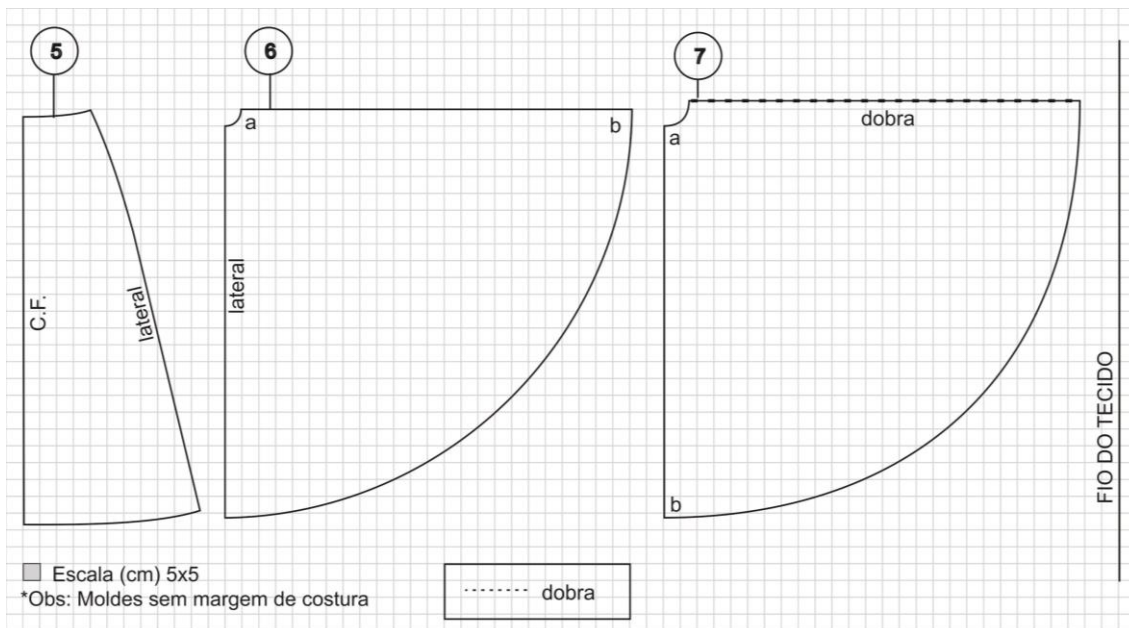


Figura 71 – Molde da capa da Rainha (imagem 2 de 2).



Instrução de corte:

MOLDE FEMININO TAM. 40 – CAPA RAINHA – *RICARDO II*

5 – Parte dianteira da saia da capa – cortar 2x no tecido

6 – Lateral da saia da capa – cortar 2x no tecido

7- Parte traseira da saia da capa – cortar 2x no tecido

Traje da corte

Podemos ver duas opções de uso dos trajes de personagens da corte na peça de Ricardo II, usando-se o gibão na parte superior e mudando-se as saias.

Figura 72 – Da esq. a dir.: Ricardo II, Green, Bagot e Bushy. Ato I.



Na primeira combinação de trajes vemos um exemplo dos trajes dos personagens Green, Bagot e Bushy, que são grandes amigos e aliados leais do Rei Ricardo II. Os três usam uma capa sobre um dos ombros, formada por um godê; um gibão e uma saia longa com pregas, que possui costurada na parte interna mais uma saia de base com três camadas de longas faixas de tecido franzido costurada.

Figura 73 - Combinação 1 do traje da corte, composto por gibão, capa de ombro e saia de pregas longa.



Figura 74 – Capa de ombro.



Figura 75 – Desenho técnico da capa de ombro.

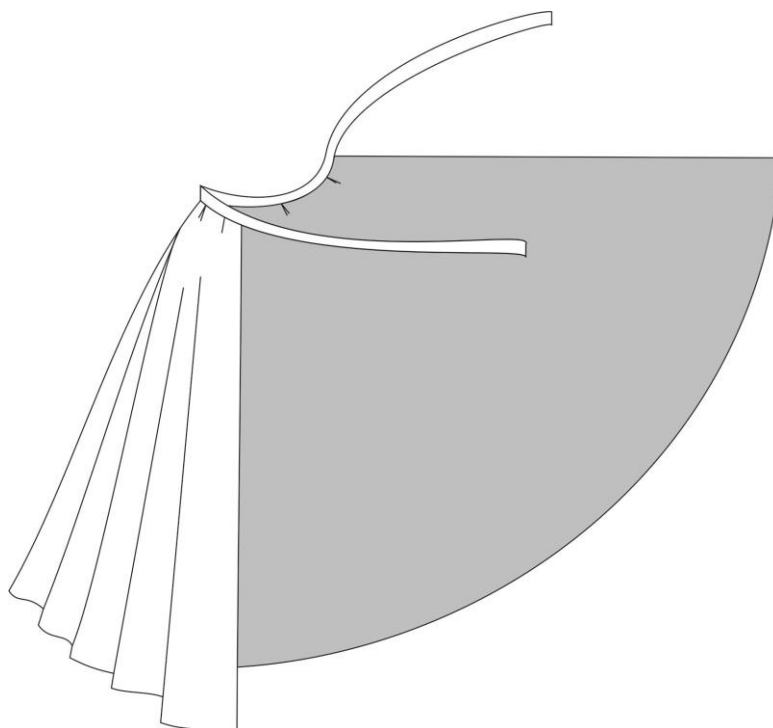
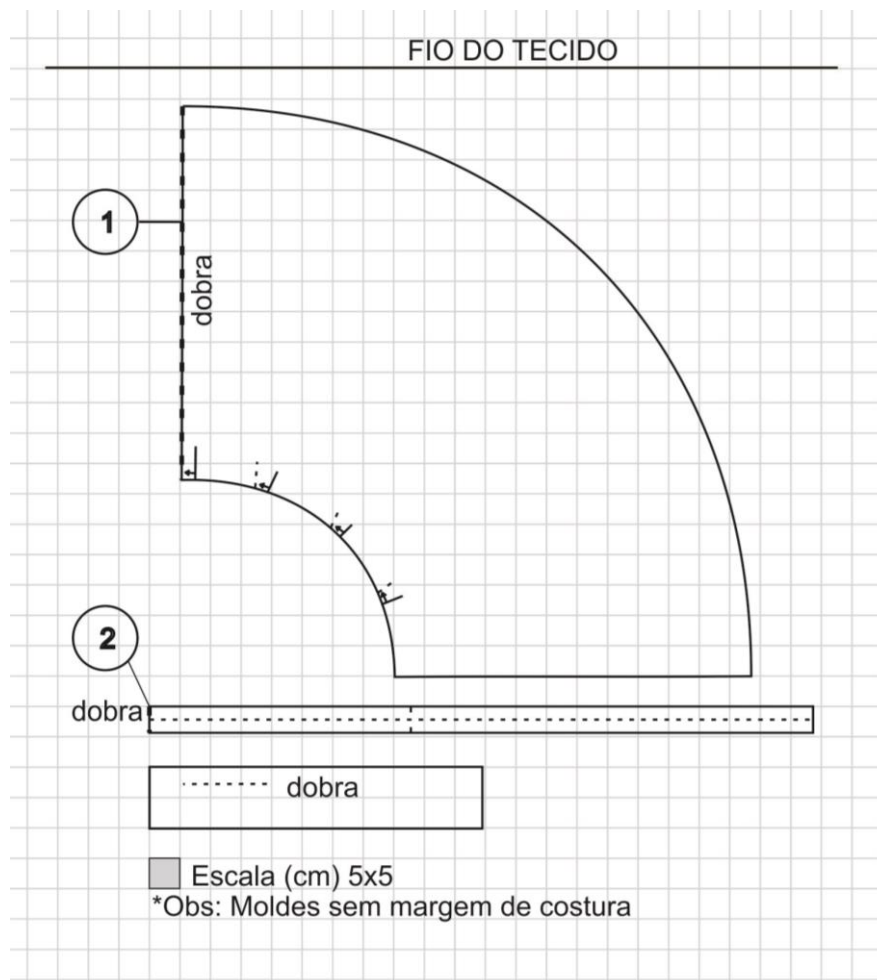


Figura 76 – Capa de ombro da peça *Ricardo II*.



Instrução de corte:

MOLDE DA CAPA DE OMBRO – CORTE – *RICARDO II*

1 – Capa – cortar 1x no tecido dobrado

2 – Faixa – cortar 1x no tecido dobrado

Figura 77 - Construção do gibão.



O molde do gibão foi adaptado com base no modelo de 1610-1620 do livro de Norah Waugh.

Figura 78 - Desenho técnico do gibão da corte da peça *Ricardo II*.

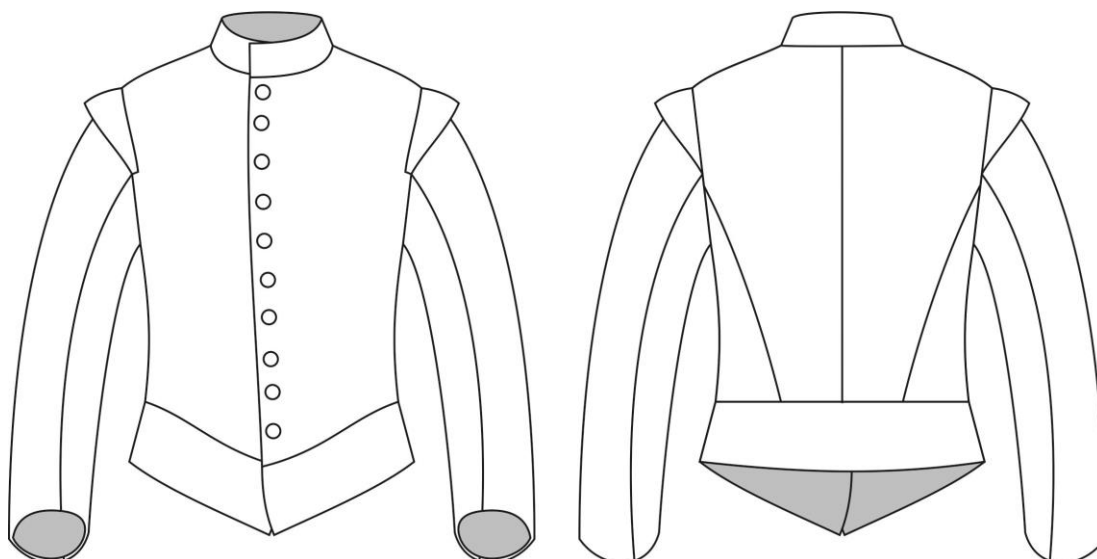
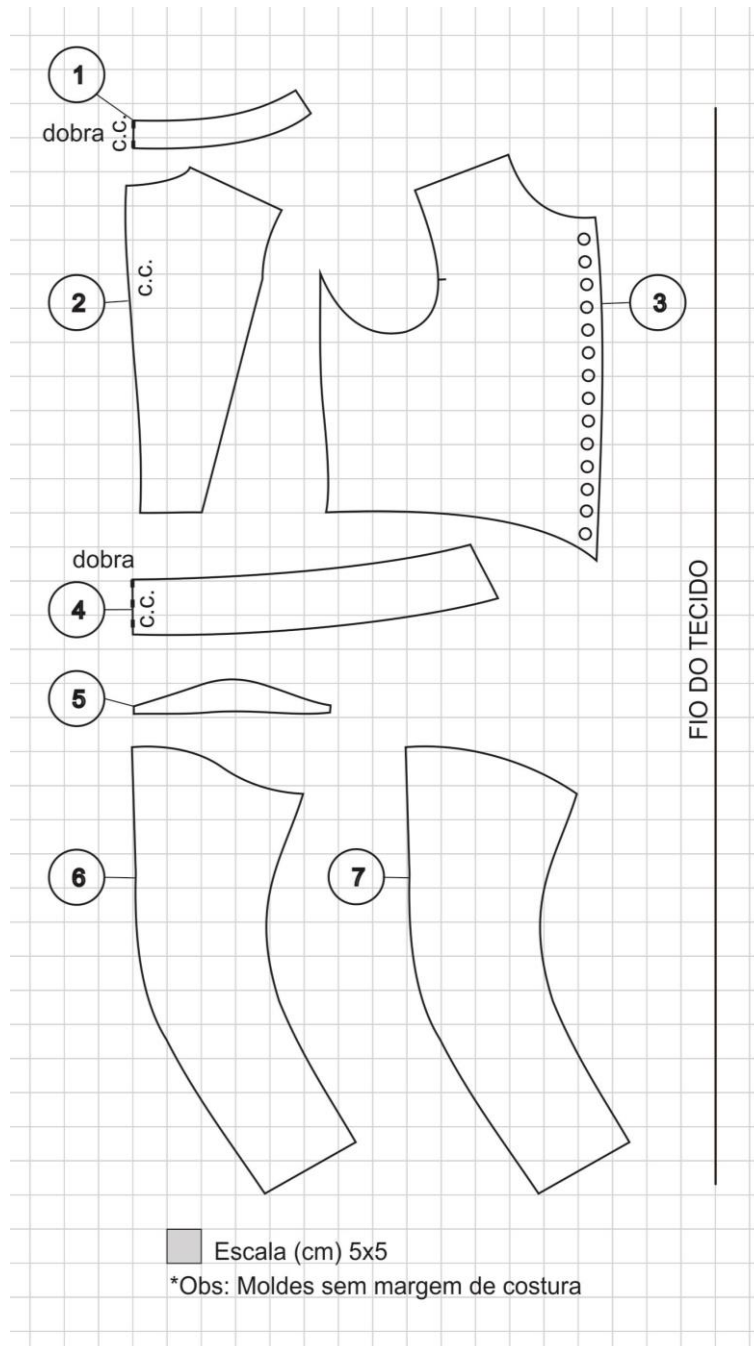


Figura 79 - Molde do gibão da corte da peça do *Ricardo II*.



Instrução de corte:

MOLDE MASCULINO TAM. 42 - GIBÃO - *RICARDO II*

1 - Gola - cortar 2x no tecido dobrado e 1x na entretela dobrada

2 - Costas - cortar 4x no tecido e 2x na entretela

3 - Frente - cortar 4x no tecido e 2x na entretela

4 - Aba - cortar 2x no tecido dobrado e 1x na entretela dobrada

5 - *Epaulette* - cortar 4x no tecido e 2x na entretela

6 - Manga inferior - cortar 4x no tecido e 2x na entretela

7 - Manga superior - cortar 4x no tecido e 2x na entretela

O *epaulette* é alinhavado sobre a área dos ombros do traje próximo à linha da cava.

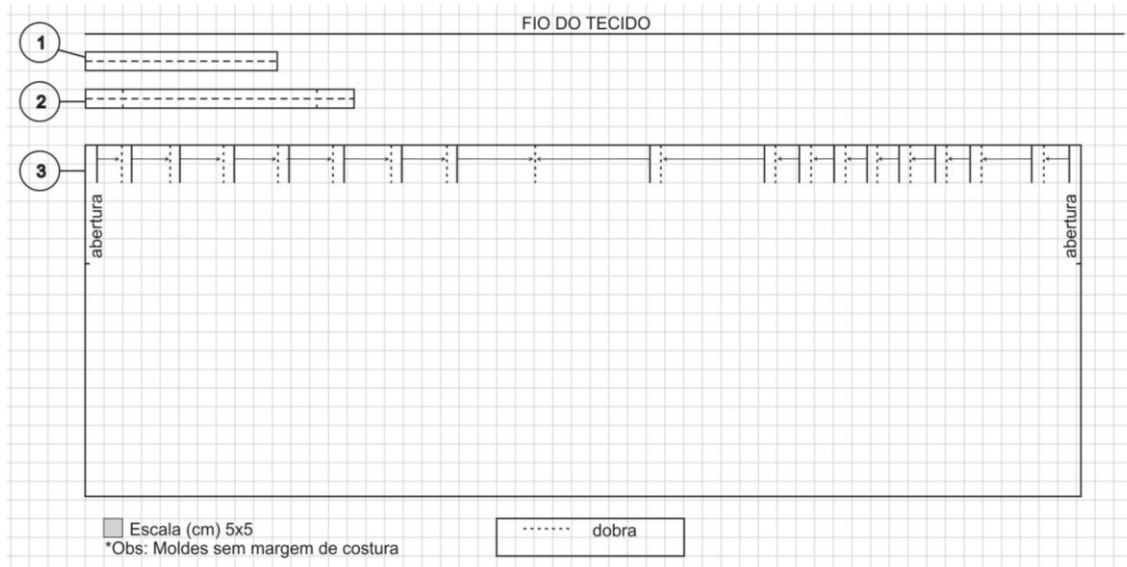
Figura 80 - À esq. saia longa pregueada; e à dir. detalhe da saia interna de três camadas, costurada na parte interna da saia longa.



Figura 81 - Desenho técnico da saia longa com pregas e à dir.: detalhe da saia base com aplicação de 3 camadas de tecido franzido costurada na parte interna da saia longa com pregas.



Figura 82 - Molde da parte externa da saia longa com pregas (imagem 1 de 3).



Instrução de corte:

MOLDE SAIA LONGA COM PREGAS – PARTE EXTERNA – CORTE – RICARDO II

- 1- Cós dianteiro – cortar 1x no tecido e na entretela
- 2 – Cós traseiro – cortar 1x no tecido e na entretela
- 3 – Saia – cortar 2x no tecido

Cortar 4 tiras de elásticos da largura do cós e prendê-los dobrados pela metade em cada uma das extremidades do cós dianteiro e traseiro de modo que as pontas da parte traseira se encontrem, e o mesmo ocorra com as pontas da parte dianteira. Nas extremidades dos elásticos são presos respectivamente uma fivela e um gancho como fechamento da peça.

Figura 83 – Molde da saia base fixada na parte interna da saia longa com pregas (imagem 2 de 3).



Instrução de corte:

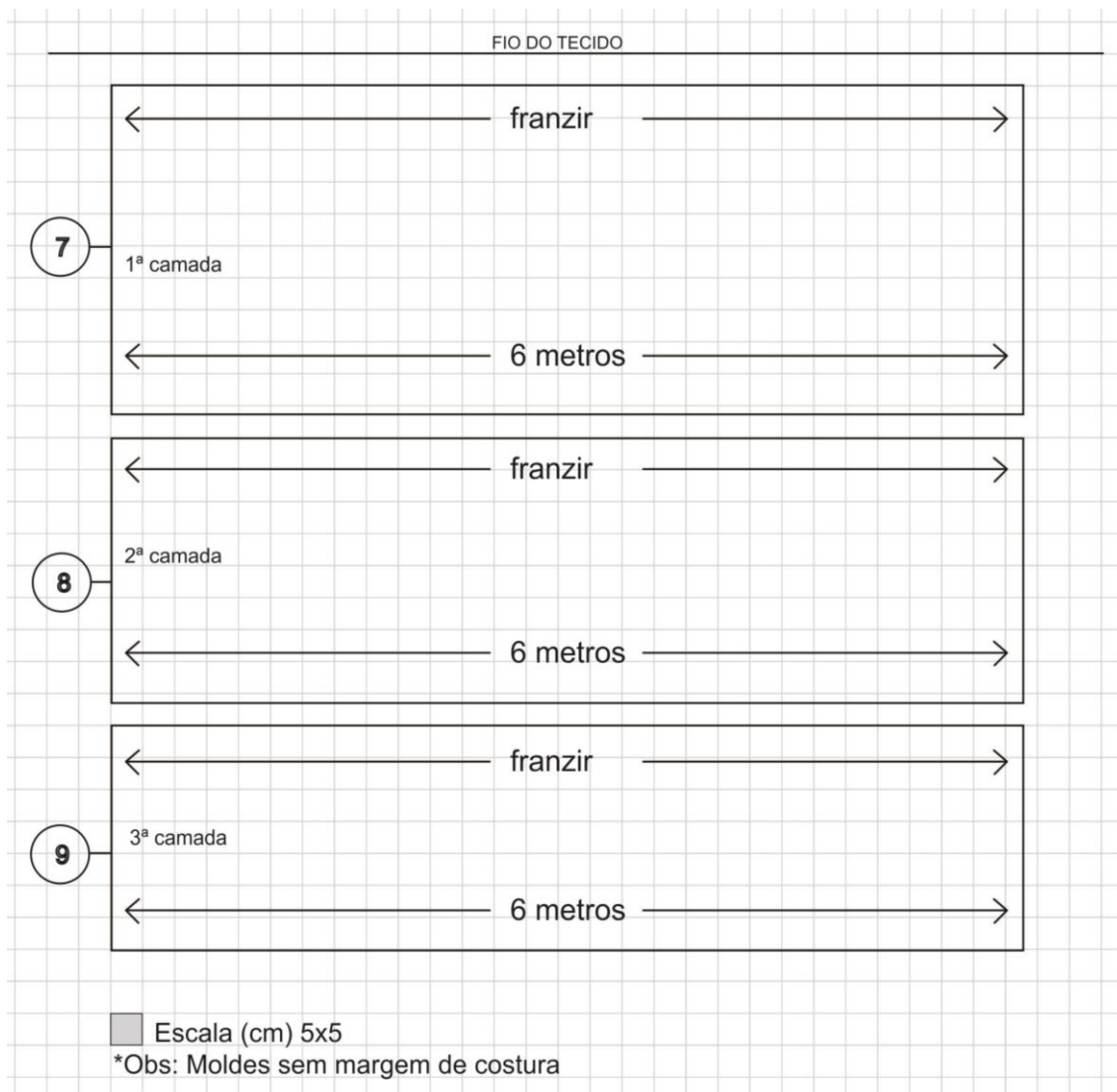
MOLDE SAIA LONGA COM PREGAS – SAIA BASE INTERNA – CORTE – RICARDO II

4 – Cós – cortar 4x em cadarço sarjado

5 – Saia – cortar 2x no tecido

6 – Saia – cortar 2x no tecido

Figura 84 - Molde das três camadas de sobreposição da saia base (imagem 3 de 3).



Instrução de corte:

MOLDE SAIA LONGA COM PREGAS - CAMADAS SAIAS SOBREPOSTAS À SAIA BASE INTERNA - CORTE - RICARDO II

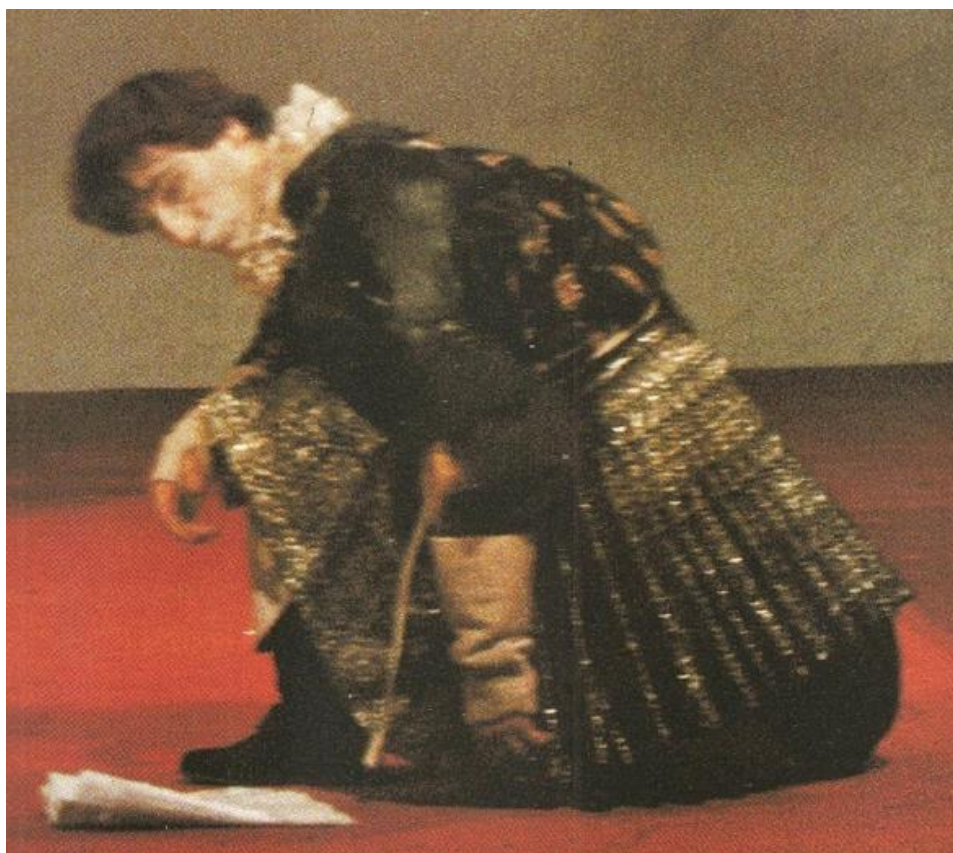
7 - 1ª camada - cortar 1x no tecido

8 - 2ª camada - cortar 1x no tecido

9 - 3ª camada - cortar 1x no tecido

Franzir cada uma das camadas até encaixar na largura total da saia base (partes 4 a 6). Costurar a saia em uma tira de cadarço sarjado de 3,5 cm de largura e finalmente costurar as tiras de cadarço com a camada da saia na marcação indicada na saia base interna.

Figura 85 – Traje do personagem Bolingbroke.



Na Figura 85 podemos ver o uso do mesmo gibão, mas em uma segunda opção de combinação, com uma saia de pregas curta que possui quatro camadas de saias godês presas na parte interna, dando maior volume ao traje. O traje foi usado pelo personagem Bolingbroke na peça *Ricardo II*.

Figura 86 - Composição do traje de Bolingbroke: gibão e saia plissada



Figura 87 - Saia curta com pregas de Bolingbroke.



Figura 88 - Detalhe da saia curta com pregas: na imagem superior o lado direito e abaixo o lado avesso.



Figura 89 - Desenho da saia plissada curta do personagem Bolingbroke.

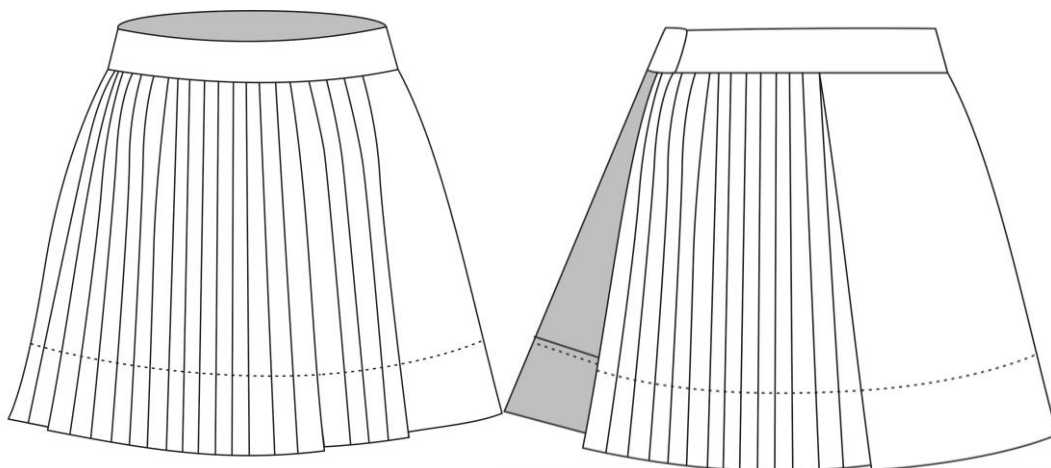
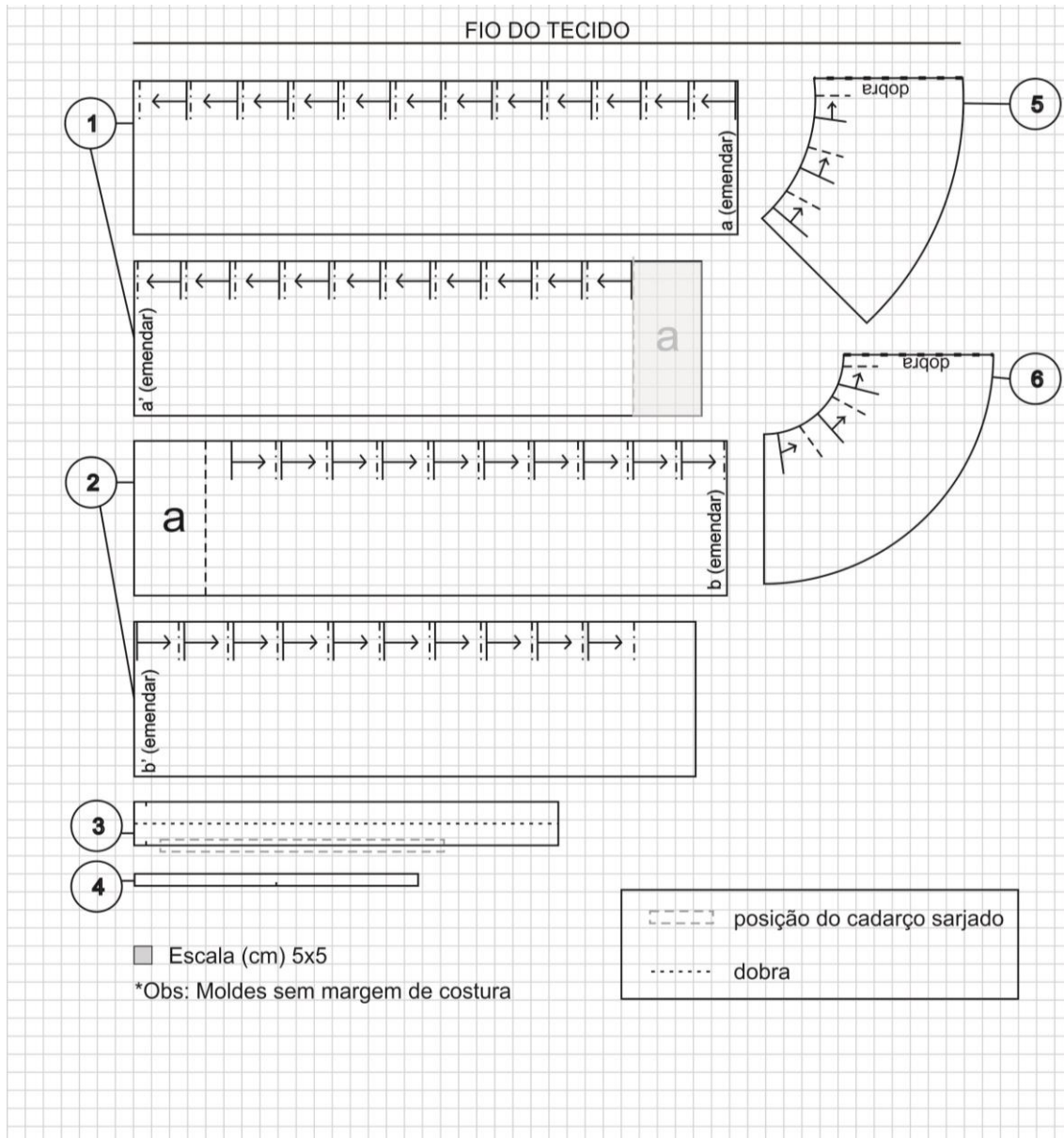


Figura 90 - Molde da saia curta plissada de Bolingbroke.



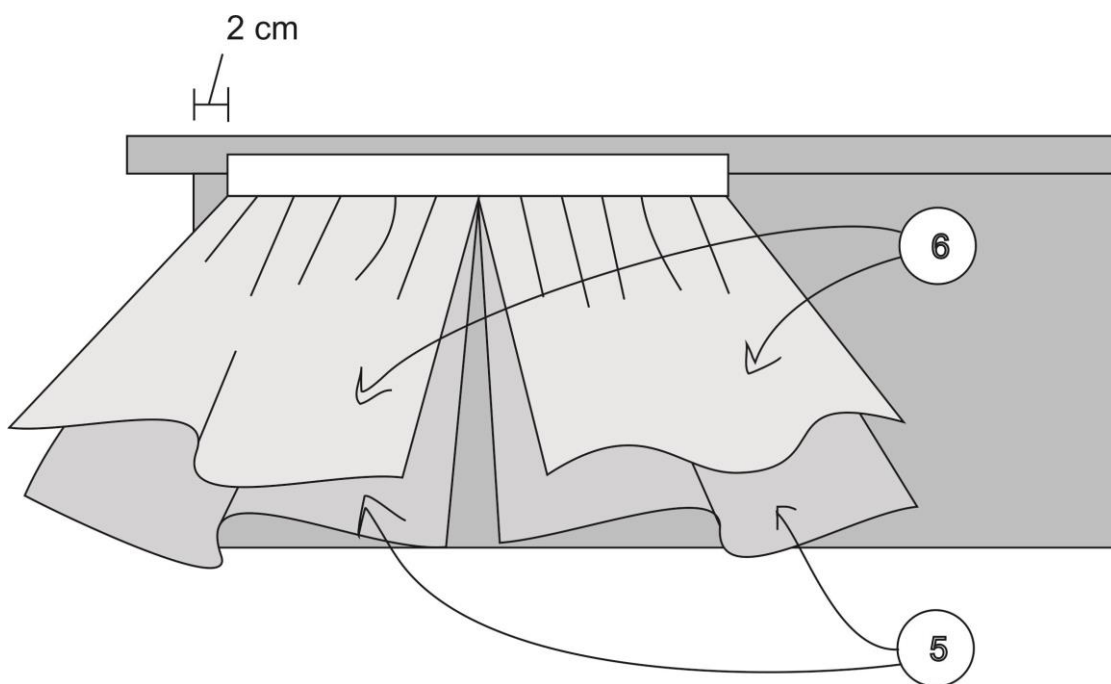
Instrução de corte

MOLDE MASCULINO TAM. 42 - SAIA PREGUEADA CURTA - RICARDO II

- 1 - Saia - Emendar o molde e cortar 1x em tecido
- 2 - Saia - Emendar o molde e cortar 1x em tecido
- 3 - Cós - cortar 1x no tecido e 1x na entretela
- 4 - Cós da saia interna - cortar 1x no cadarço sarjado
- 5 - Saia godê interna - cortar 4x no tecido
- 6 - Saia godê interna - cortar 4x no tecido

Como podemos ver na Figura 91, as saias da parte 6 ficam sobrepostas às saias da parte 5, sendo que ambas são costuradas em uma tira de cadarço sarjado e posteriormente alinhavadas a uma distância de 2 cm da lateral e sobre o cós da saia externa.

Figura 91 - Esquema de montagem da saia plissada curta.



AS MODELAGENS DA PEÇA HENRIQUE IV (1984)

O traje do Rei Henrique IV

Como podemos ver nas imagens seguintes, o traje do Rei Henrique é composto por: uma capa de gola arredondada, que lembra o *kariginu* do teatro Nô, mas sem as mangas; um kimono de três camadas; e uma saia longa de pregas como a saia usada pela corte do Rei Ricardo.

Figura 92 - Imagem de referência do Rei Henrique IV



Figura 93 – Conjunto de trajes da construção do traje do Rei Henrique IV.



Figura 94 - À esq. e centro: capa original do Rei Henrique IV e à dir.: construção da capa do Rei Henrique IV de gola arredondada.



Na sede foram encontradas várias capas semelhantes a esta, mas feitas em diferentes tipos de tecidos e cores.

Figura 95 - Desenho técnico da capa do Rei Henrique IV.

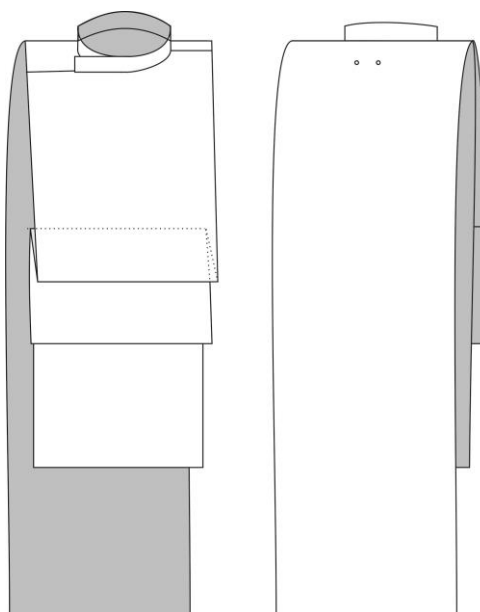
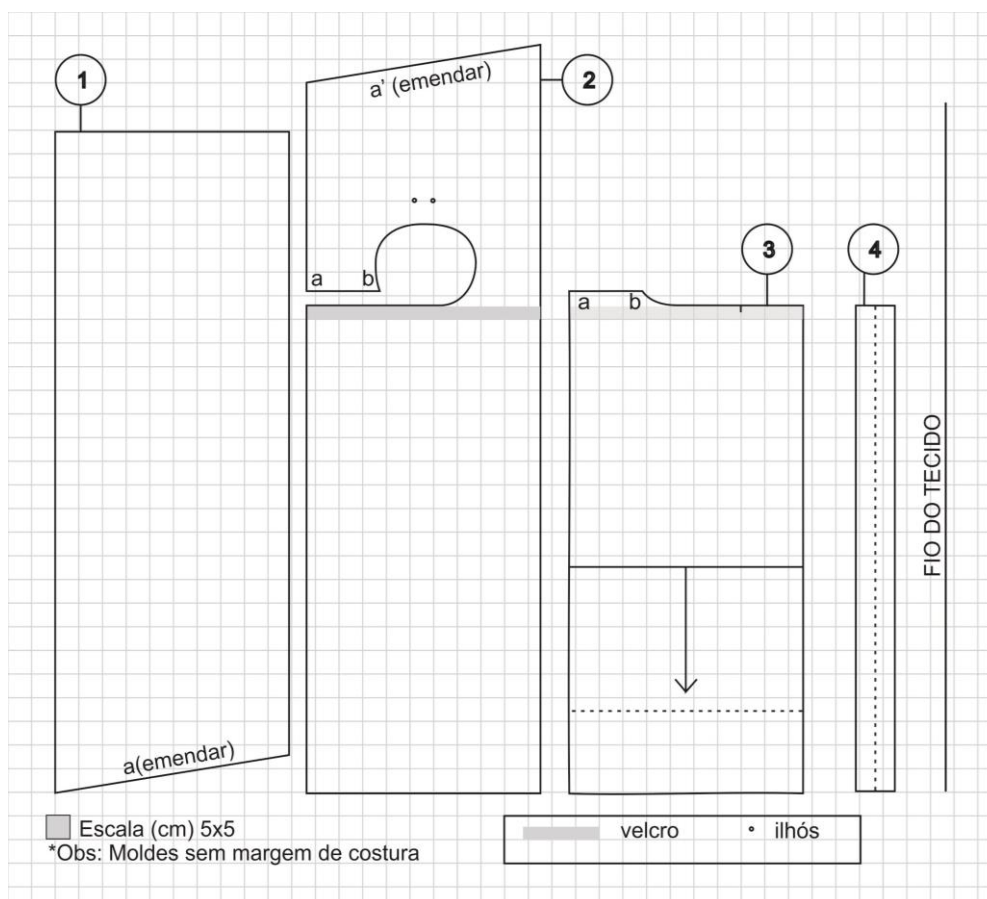


Figura 96 - Molde da capa do Rei Henrique IV.



Instrução de corte:

MOLDE DA CAPA DO REI HENRIQUE - *HENRIQUE IV*

1e 2 - Painel do corpo - Emendar e cortar 2x no tecido

3 - Transpasse da frente - cortar 2x no tecido

4 - Gola - cortar 1x no tecido e 1x em manta acrílica

Figura 97 – Kimono de três camadas.



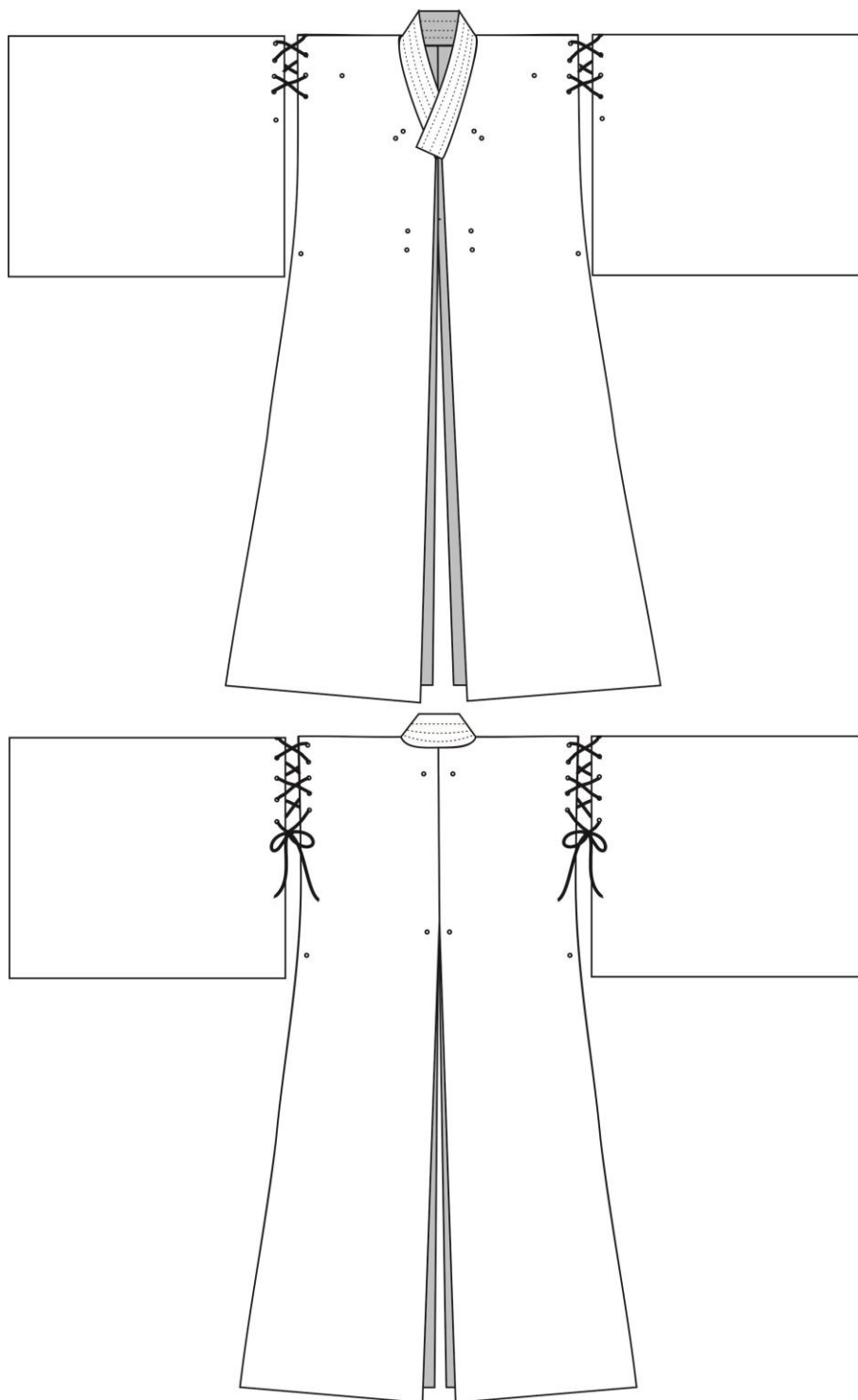
Figura 98 – “Kimono” de três camadas do Rei Henrique IV.



Figura 99 – Visão lateral do “kimono” de três camadas e detalhe de amarração na lateral do traje.

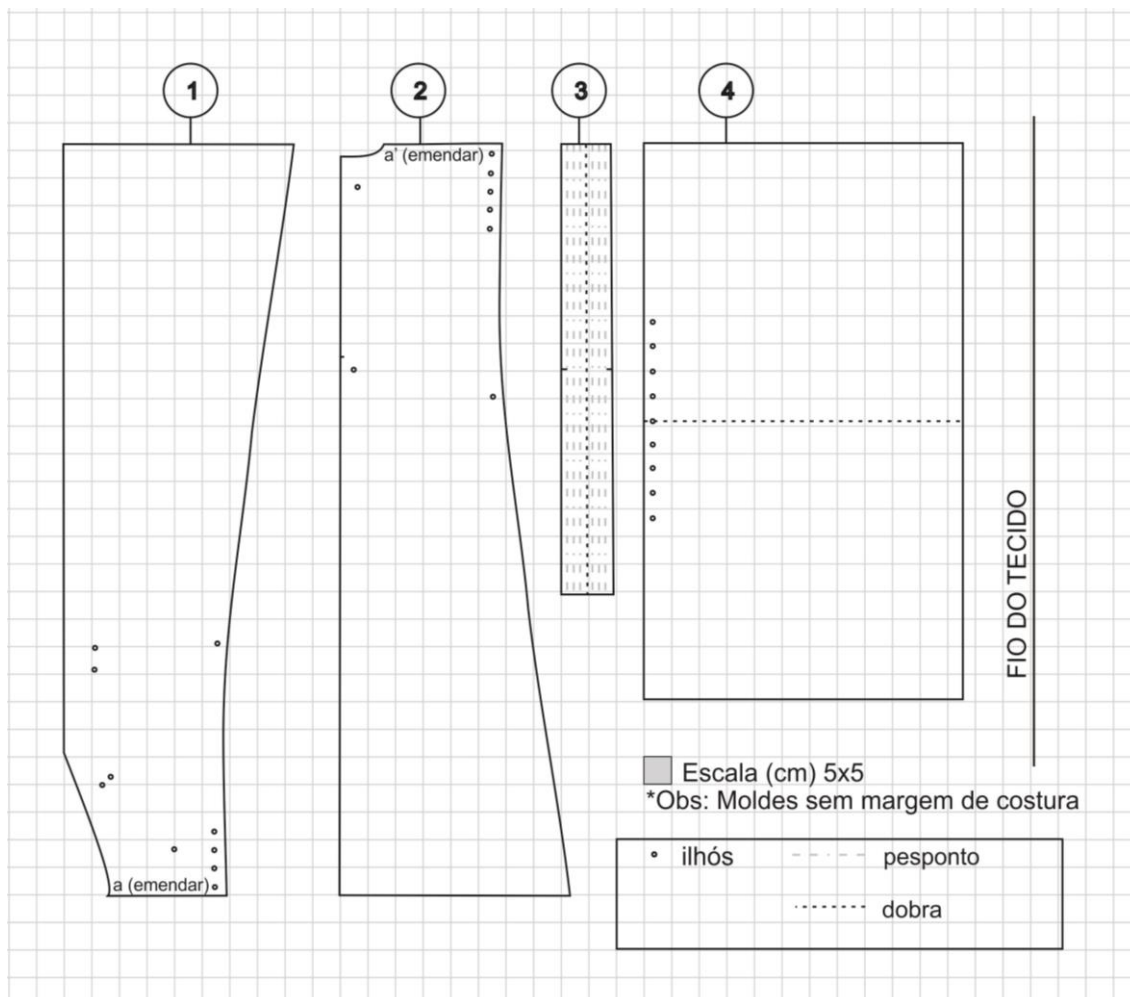


Figura 100 - Desenho técnico da 1ª camada do kimono do Rei Henrique IV.



Como podemos ver na Figura 100, o traje possui uma fenda na parte das costas. Toda a lateral do traje é aberta, a manga é presa ao painel do corpo por um cadarço trançado.

Figura 101 - Molde da 1ª camada do kimono do Rei Henrique IV.



Instrução de corte:

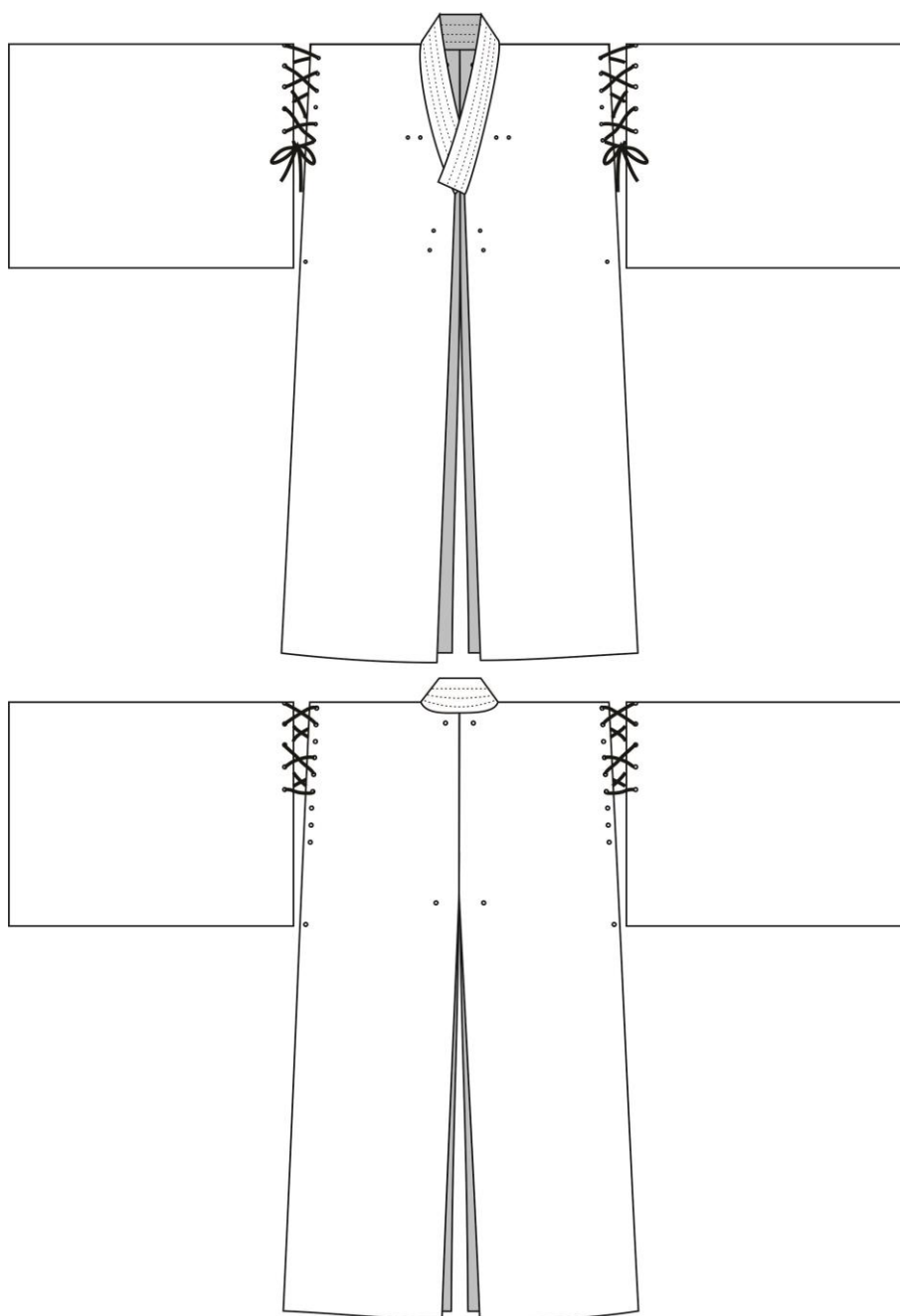
MOLDE DA 1ª CAMADA DO KIMONO DO REI HENRIQUE – *HENRIQUE IV*

1 e 2 – Painel do corpo – emendar o molde e cortar 4x no tecido

3 – Gola – cortar 1x no tecido e 1x na entretela

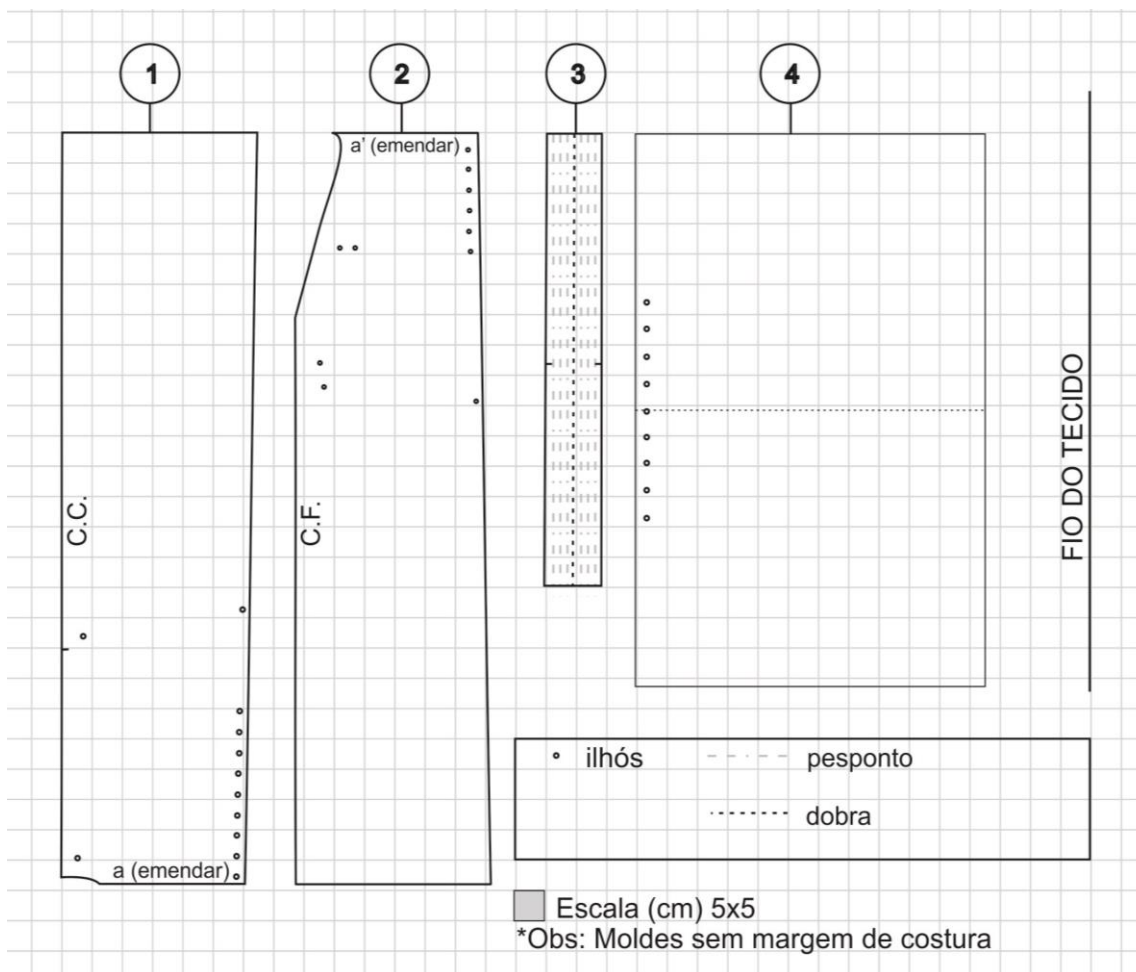
4 – Manga – cortar 4x no tecido

Figura 102 - Desenho técnico da 2ª camada do kimono do Rei Henrique IV.



Semelhante à 1ª camada. Também possui as laterais totalmente abertas e uma fenda nas costas. A manga também é presa por uma amarração com cadarço.

Figura 103 – Molde da 2ª camada do kimono do Rei Henrique IV.



Instrução de corte:

MOLDE DA 2ª CAMADA DO KIMONO DO REI HENRIQUE – *HENRIQUE IV*

1 e 2 – Painel do corpo – emendar o molde e cortar 4x no tecido

3 – Gola – cortar 1x no tecido e 1x na entretela

4 – Manga – cortar 4x no tecido

Figura 104 - Desenho técnico da 3ª camada do kimono do Rei Henrique IV.

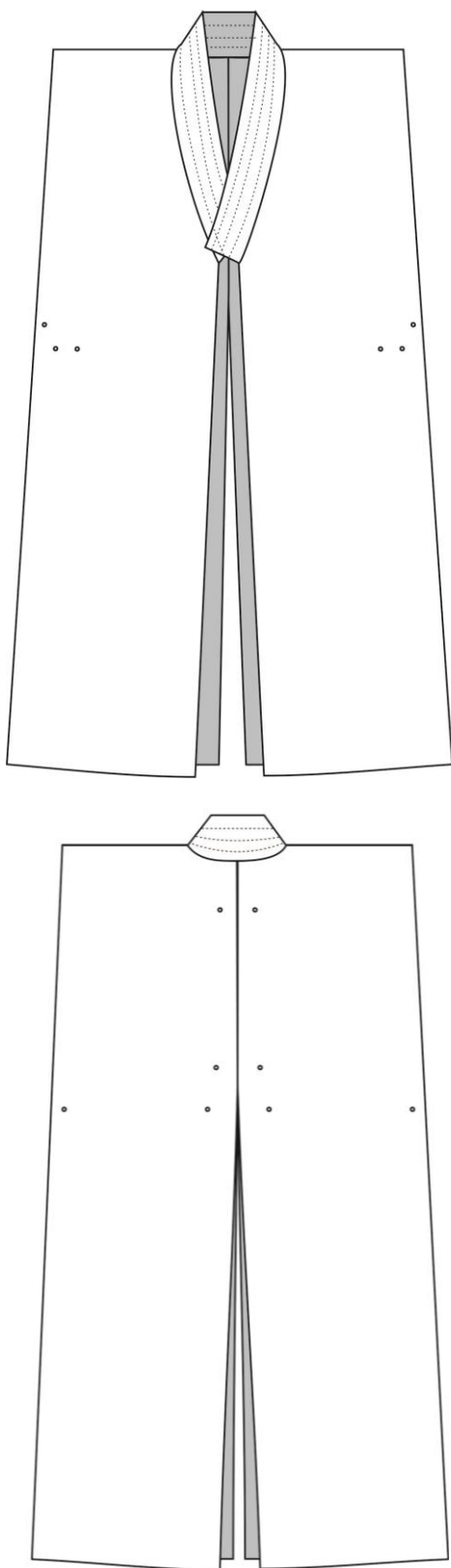
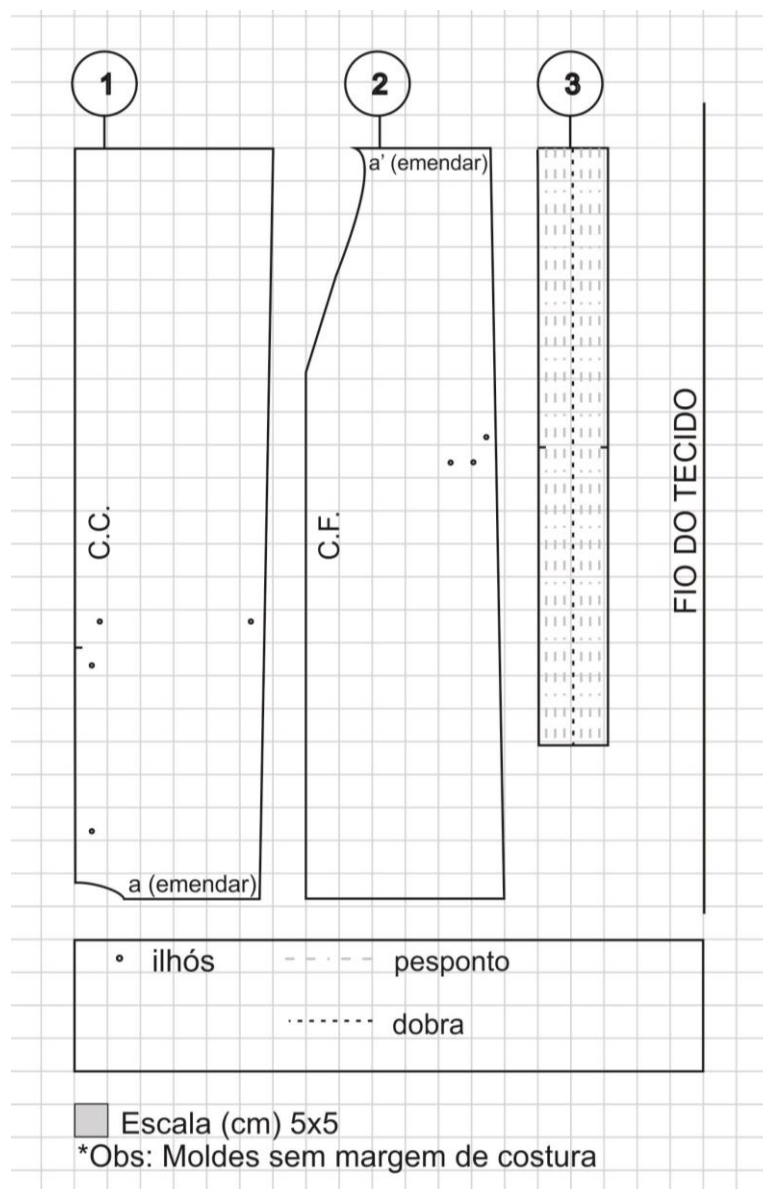


Figura 105 – Molde da 3ª camada do kimono do Rei Henrique IV.



Instrução de corte:

MOLDE DA 3ª CAMADA DO KIMONO DO REI HENRIQUE – *HENRIQUE IV*

1 e 2 – Painel do corpo – emendar o molde e cortar 4x no tecido

3 – Gola – cortar 1x no tecido e 1x na entretela

O traje do príncipe Hal

Todo o traje do príncipe Hal foi elaborado a partir de deduções a partir da análise de fotos do catálogo da exposição “*Shakespeare – L'étoffe du monde*” e a partir de modelos parecidos encontrados na sede do Théâtre du Soleil.

Para auxiliar na elaboração do gibão, usou-se como referência o traje do personagem Orsino da peça *Noite de Reis* (1982) que é interpretado pelo ator Georges Bigot, que faz o personagem do Rei Ricardo em *Ricardo II* e o príncipe Hal em *Henrique IV*. A verificação do traje foi importante, pois se pôde ter alguma noção sobre a construção das mangas do gibão, a dimensão do corpo do ator e detalhes da modelagem empregada e acabamento utilizado.

Figura 106 – Traje do personagem Orsino interpretado por Georges Bigot em *Noite de Reis* (1982); e Modelo de sarouel elaborada para a peça *Noite de Reis* (1982).



Para a construção da calça sarouel foram observadas imagens de referência de moldes e foi verificada uma sarouel elaborada pelo grupo para a peça do Ciclo de Shakespeare, *Noite de Reis* (1982), de onde foram baseadas a forma de amarração do traje e a dedução da sua forma.

A sarouel do príncipe Hal é feita em tecido fino de algodão e possui um tipo de voal cinza azulado na parte do centro com aplicações de paetês prateados. (TREILHOU-BALAUDÉ; VERDIER, 2014, p.133)

Figura 107 - (a) Traje do príncipe Hal; e (b) construção do traje do príncipe Hal - frente e costas.



Figura 108 - Visão lateral do traje do príncipe Hal e detalhe de calça tipo sarouel.



Na construção, para dar um melhor caimento e estrutura à peça, utilizou-se como entretela uma manta encerada.

Figura 109 – Desenho técnico do gibão do príncipe Hal.

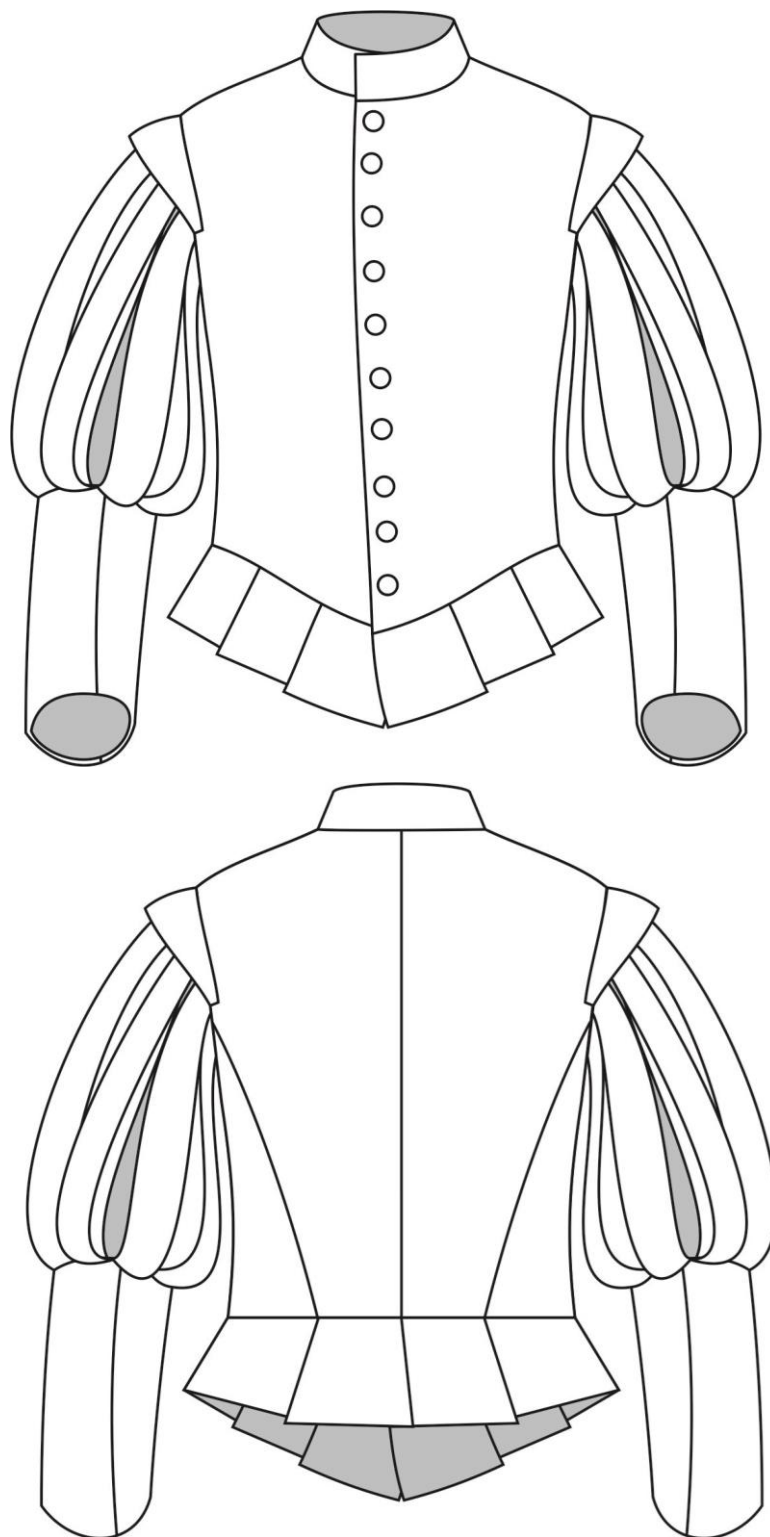
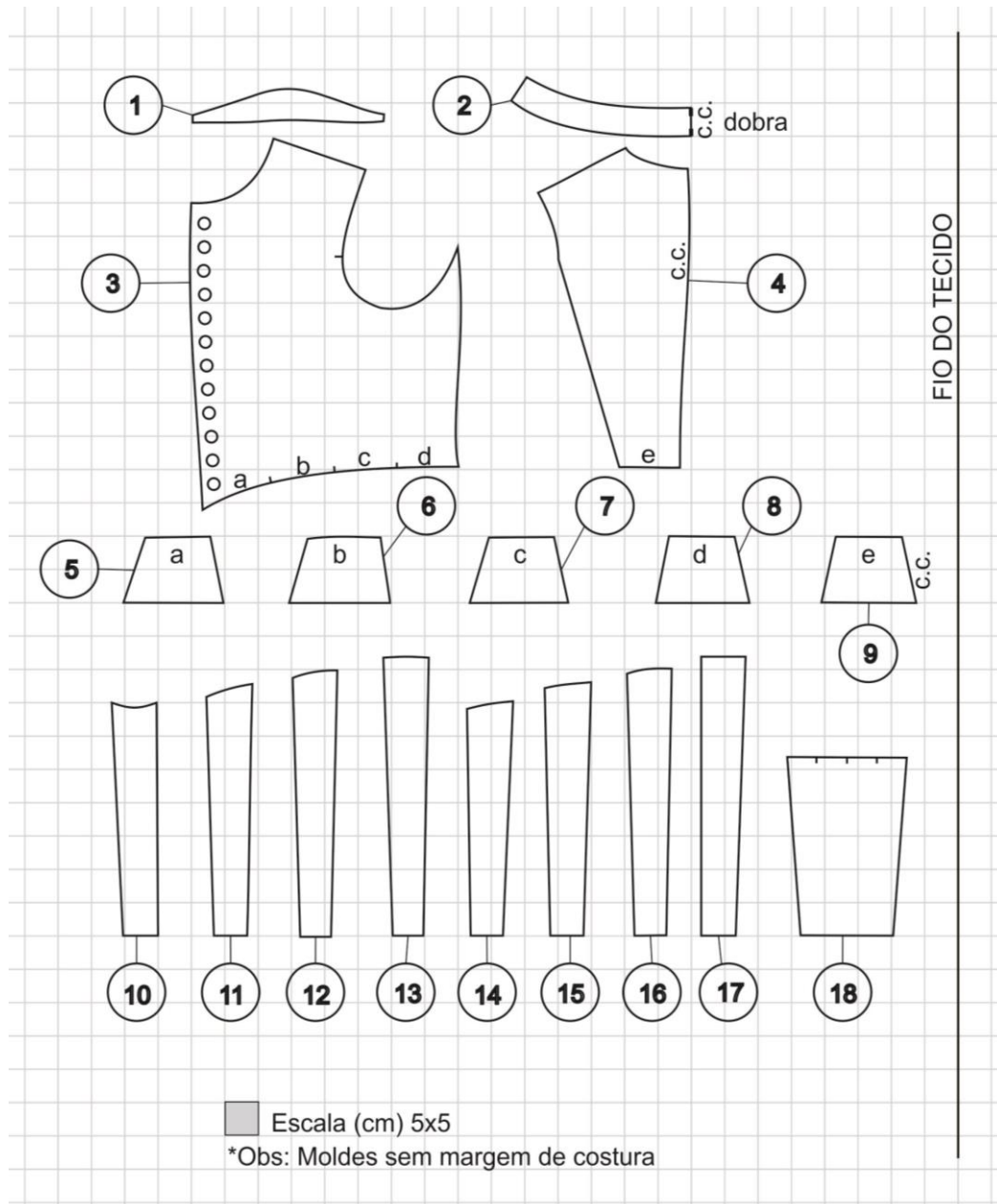


Figura 110 - Molde do gibão do príncipe Hal.



Instrução de corte:

MOLDE DO GIBÃO DO PRÍNCIPE HAL - HENRIQUE IV

- 1 - *Epaulette* - cortar 4x no tecido e 2x na manta encerada
- 2 Gola - cortar 2x no tecido dobrado e 1x na manta encerada dobrada

3 – Frente – cortar 4x no tecido e 2x na manta encerada

4 – Costas – cortar 4x no tecido e 2x na manta encerada

5 6, 7, 8 e 9 – Abas (ordenadas em sequência da frente ao meio das costas) – cortar 4x no tecido e 2x na manta encerada

10, 11, 12 e 13 – Manga inferior (ordenadas em sequência) – cortar 4x no tecido e 2x na manta encerada

14, 15, 16 e 17 – Manga superior (ordenadas em sequência) – cortar 4x no tecido e 2x na manta encerada

18 – Punho – Cortar 8x no tecido e 4x na manta encerada

Figura 111 - Desenho técnico da sarouel do príncipe Hal.

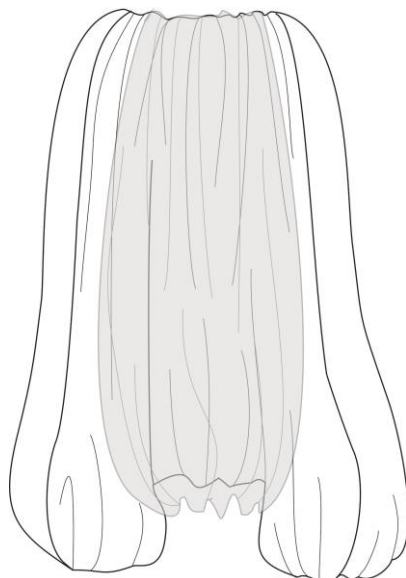
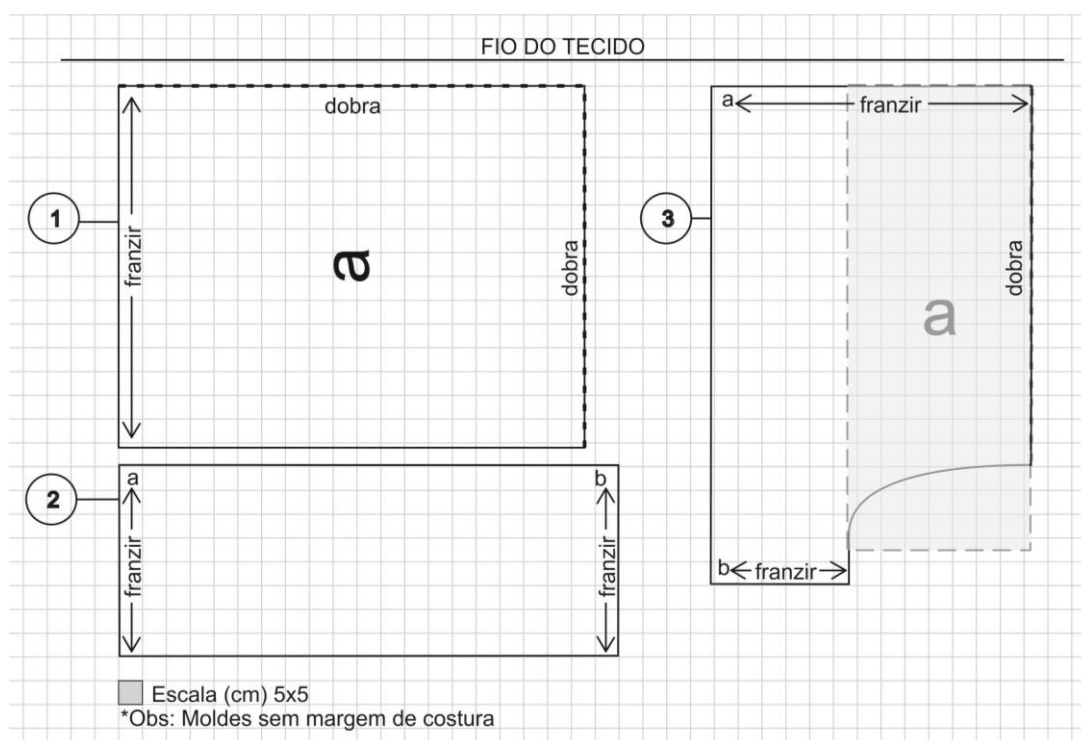


Figura 112 - Molde da sarouel do príncipe Hal.



Instrução de corte:

MOLDE DE SAROUEL DO PRÍNCIPE HAL - *HENRIQUE IV*

- 1 - Chiffon sobreposto na calça - cortar 1x no tecido dobrado
- 2 - Lateral da calça - cortar 2x no tecido
- 3 - Painel central - cortar 2x no tecido dobrado

AS MODELAGENS DA PEÇA TAMBORES SOBRE O DIQUE (1999)

Traje do Sr. Khang

Figura 113 – Conjunto de trajes do Sr. Khang.



Figura 114 – Kimono interno original do Sr. Khang.



Como podemos ver na Figura 114, o traje interno do Sr. Khang possui a manga direita feita em tecido brocado japonês com fios metálicos, usado para a construção de *obis* (faixa de cintura). Velcros são posicionados nas aberturas nas laterais do traje e no alto do ombro esquerdo e na parte esquerda da gola para se fixar no kimono externo, impedindo que o traje saia do lugar.

No centro das costas há uma abertura onde eram passadas alças usadas pelos atores-manipuladores para sustentar e suspender o corpo do ator-boneco. Somente na área do busto e costas do lado esquerdo do traje há um leve acolchoamento por manta acrílica.

Figura 115 – Camada de kimono interno do Sr. Khang.



Figura 116 - Desenho técnico do kimono interno do Sr. Khang.

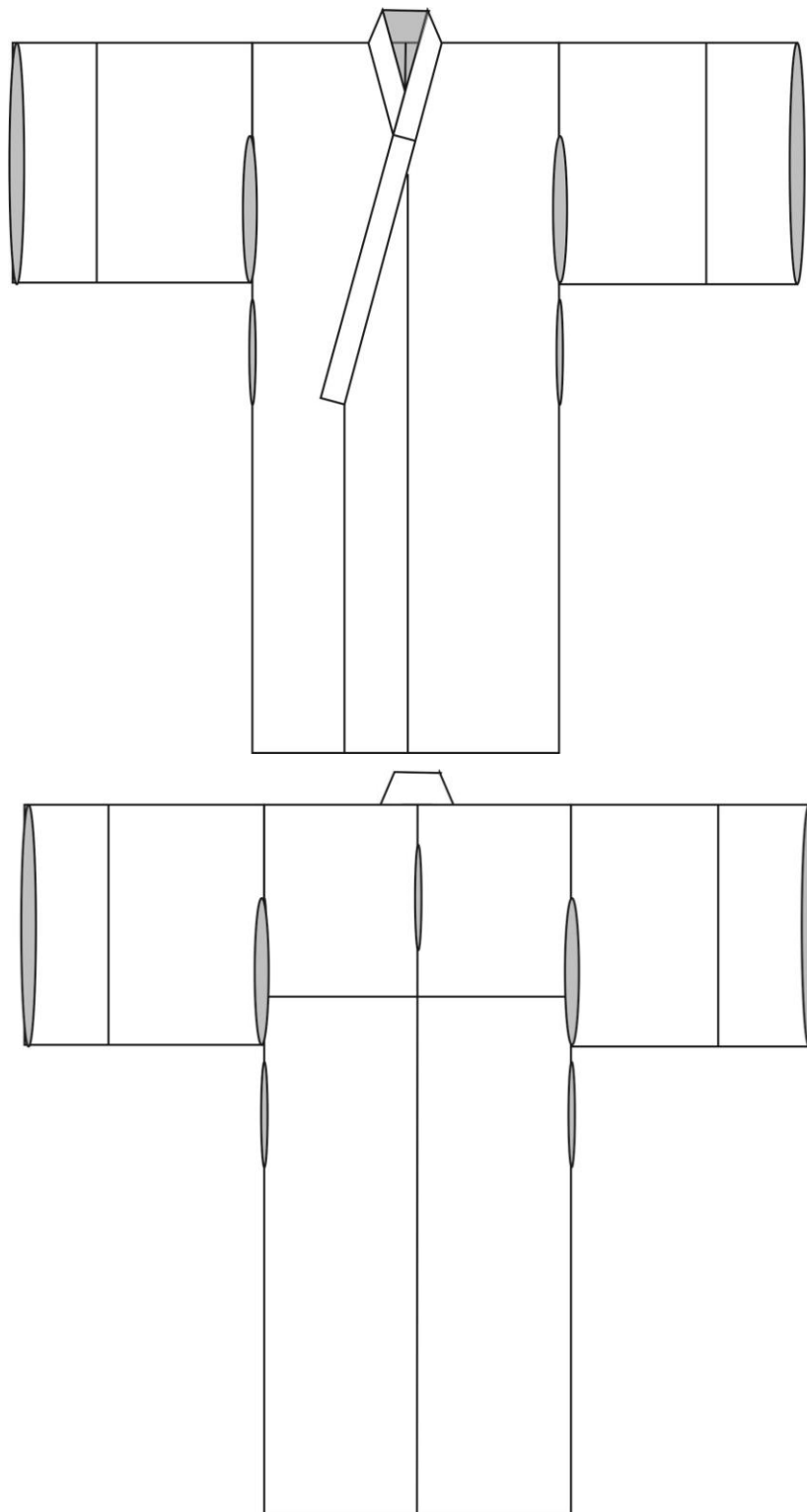
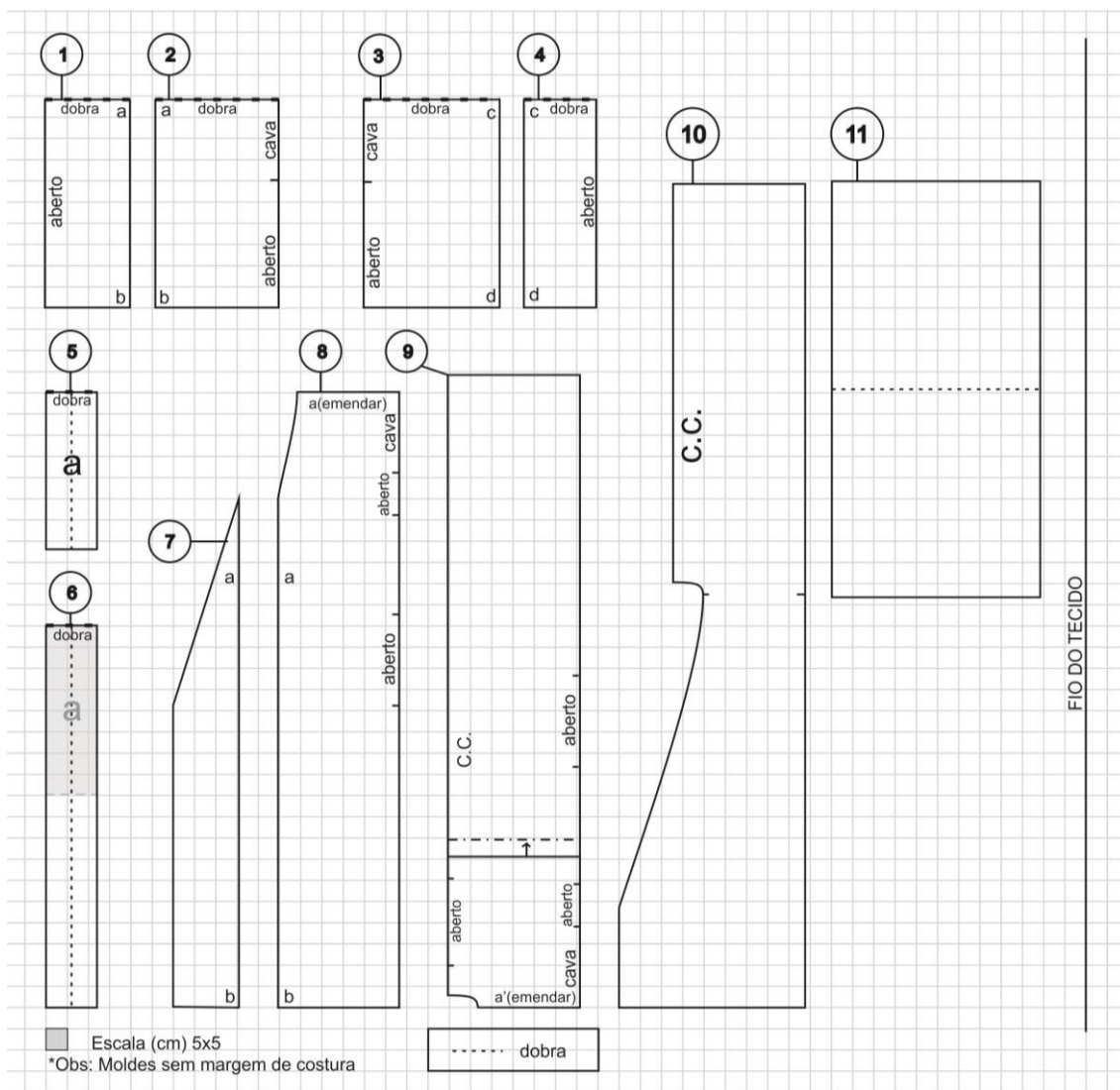


Figura 117 – Molde do kimono interno do Sr. Khang.



Instrução de corte:

MOLDE DO KIMONO DO SR. KHANG – PARTE INTERNA – *TAMBORES SOBRE O DIQUE*

1 e 2 – Manga direita – cortar 2x no tecido dobrado

3 e 4 – Manga esquerda – cortar 2x no tecido dobrado

5 – Reforço da gola – cortar 1x no tecido

6 – Gola – cortar 1x no tecido dobrado e 1x na entretela dobrada

7 – Transpasse da frente – cortar 4x no tecido

8 e 9 – Painel do corpo – Emendar o molde e cortar 4x no tecido

10 – Acolchoamento do painel do corpo do lado esquerdo – cortar 1x na manta acrílica

11 – Acolchoamento da manga esquerda – cortar 1x na manta acrílica

Figura 118 – Kimono externo original do Sr. Khang.



O kimono externo possui duas golas, sendo que a interna é alinhavada sobre a gola externa, e feita no mesmo tecido da manga direita do kimono interno, de brocado com fios metálicos. Na área da cintura, foram costuradas seis alças de linha em ponto corrente para passar uma faixa estreita que faz o fechamento do traje. Na parte traseira, foram feitas duas pregas.

Como o traje só é vestido por cima do ombro esquerdo, não houve necessidade de criar uma fenda no centro das costas, somente nas laterais do traje para passar as alças usadas para a sustentação do corpo do ator-boneco.

Figura 119 – Camada de “kimono” externo do Sr. Khang.



Figura 120 – Desenho técnico do kimono externo do Sr. Khang.

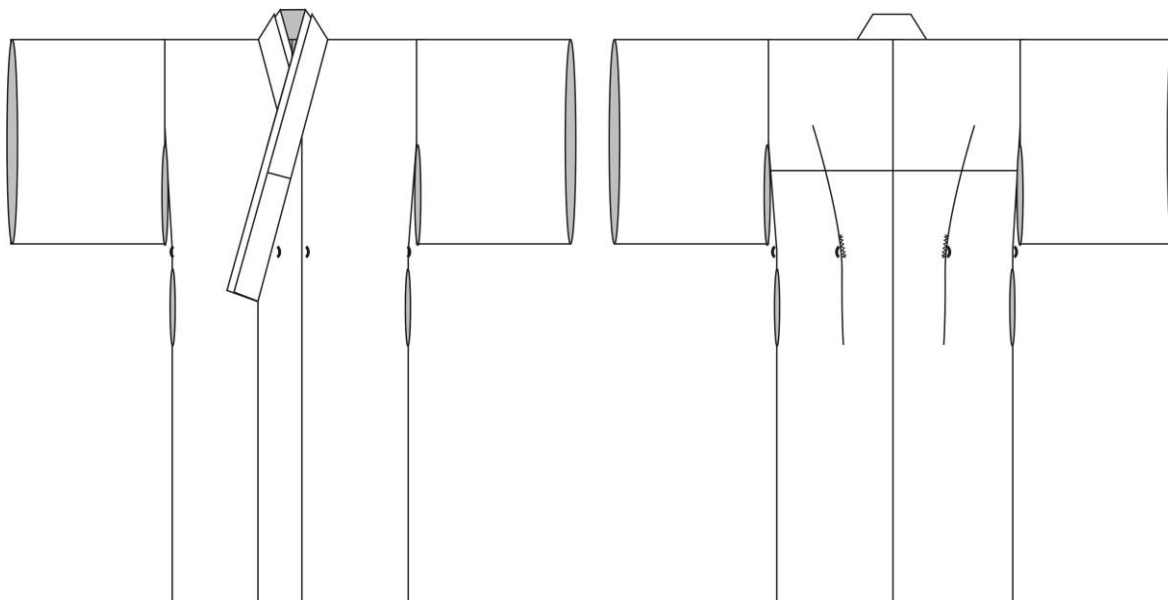
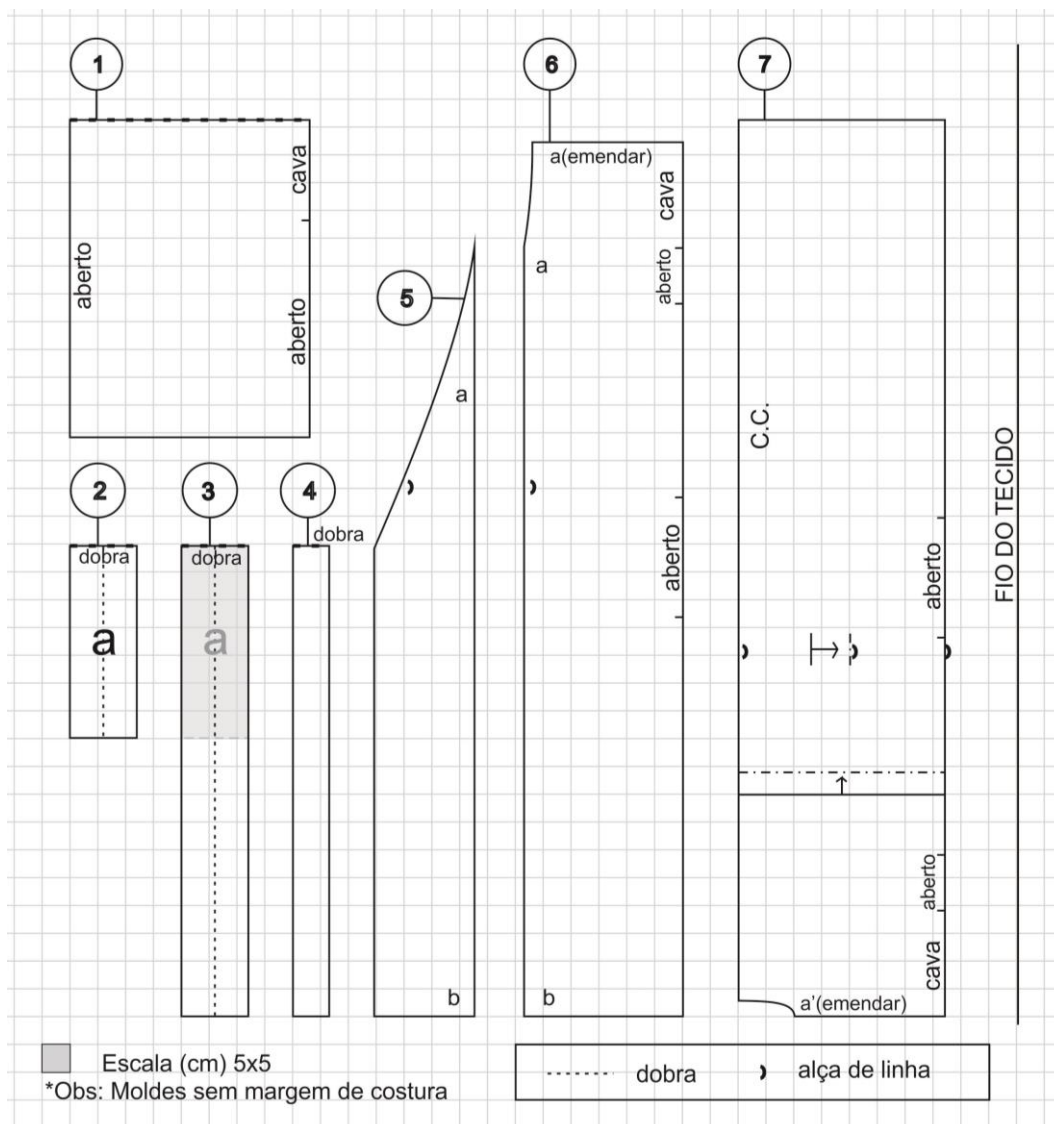


Figura 121 – Molde do kimono externo do Sr. Khang.



Instrução de corte:

MOLDE DO KIMONO DO SR. KHANG – PARTE EXTERNA – *TAMBORES SOBRE O DIQUE*

- 1 – Manga – cortar 4x no tecido dobrado
- 2 – Reforço da gola – cortar 1x no tecido dobrado
- 3- Gola – cortar 1x no tecido dobrado e 1x na entretela dobrada
- 4 – Gola falsa- cortar 2x no tecido dobrado e 1 x na entretela dobrada

5 – Transpasse da frente – cortar 4x no tecido

6 e 7 – Painel do corpo – emendar o molde e cortar 4x no tecido

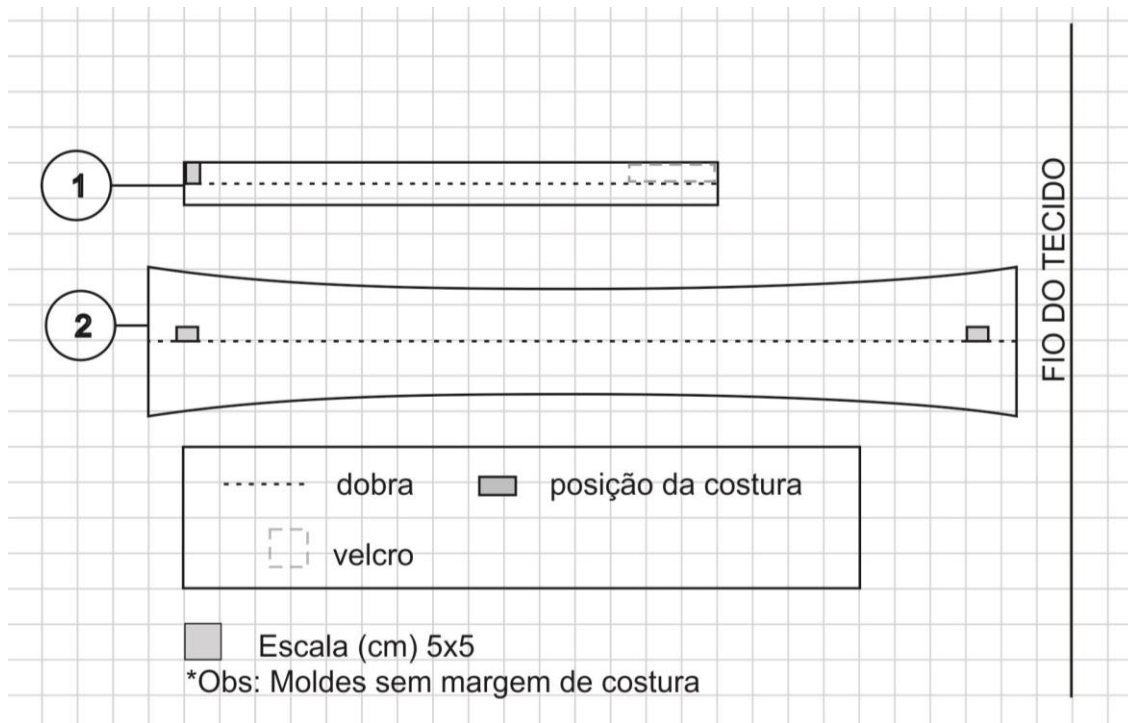
A gola falsa (parte 4) é alinhavada no decote na parte interna do traje.

Figura 122 – Gola interna do Sr. Khang.



A gola falsa possui faixas estreitas nas extremidades para auxiliar na fixação do traje. Ela é usada por dentro das camadas de kimono interna e externa para dar a impressão de se usar uma camada extra de kimono, além de proteger as golas dos trajes de se desgastarem. Uma tela de nylon bastante rígida é usada na parte interna como entretela.

Figura 123 - Molde da gola do sr. Khang.



Instrução de corte:

MOLDE DA GOLA FALSA DO SR. KHANG - *TAMBORES SOBRE O DIQUE*

1 - Faixa - cortar 2x no tecido

2 - Gola - cortar 1x no tecido dobrado e 1x em tela de nylon dobrada

4.2.5.2. Traje do Chanceler

Traje do Chanceler

O traje do Chanceler é composto por um chapéu, duas camadas de jaquetas e uma saia com três pregas, que lembra um *hakama*.

Figura 124 – Traje do Chanceler



Figura 125 – Conjunto de trajes do Chanceler.



Figura 126 – Saia com pregas do Chanceler.



A saia com pregas foi estruturada com uma tela de nylon bastante firme, usada como entretela. As pregas são pespontadas na borda de cada prega para fixar e evidenciar a dobra.

O fechamento do cós é feito por velcro largo no lado direito.

Figura 127 – Jaqueta interna do Chanceler.



A jaqueta interna possui uma manga falsa alinhavada na parte interna na área da cava. A parte de baixo da manga é deixada aberta. O traje possui uma abertura do centro das costas e nas laterais para permitir a passagem das alças de sustentação do ator-boneco.

Figura 128 – Jaqueta externa do Chanceler.



A jaqueta externa só possui aberturas laterais, pois é usada somente sobre o ombro esquerdo.

Figura 129 – Laço do Chanceler.



O laço foi estruturado com tela de poliéster rígido, para manter a forma. E é fixado com o auxílio de um velcro largo.

Figura 130 – Desenho técnico da saia do Chanceler.

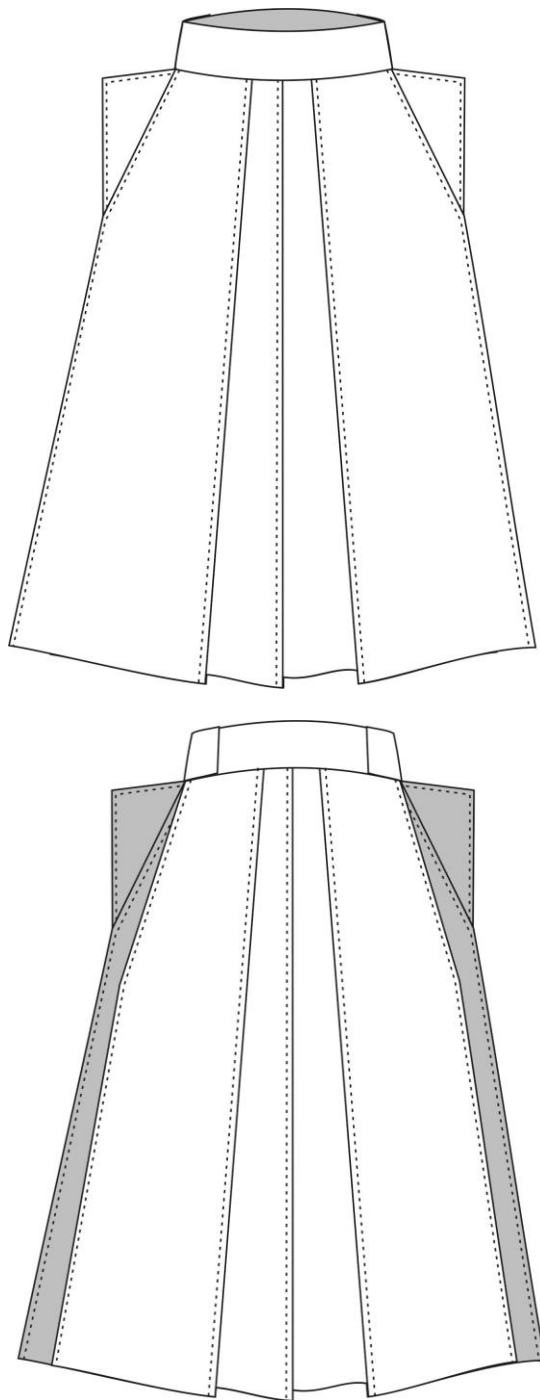
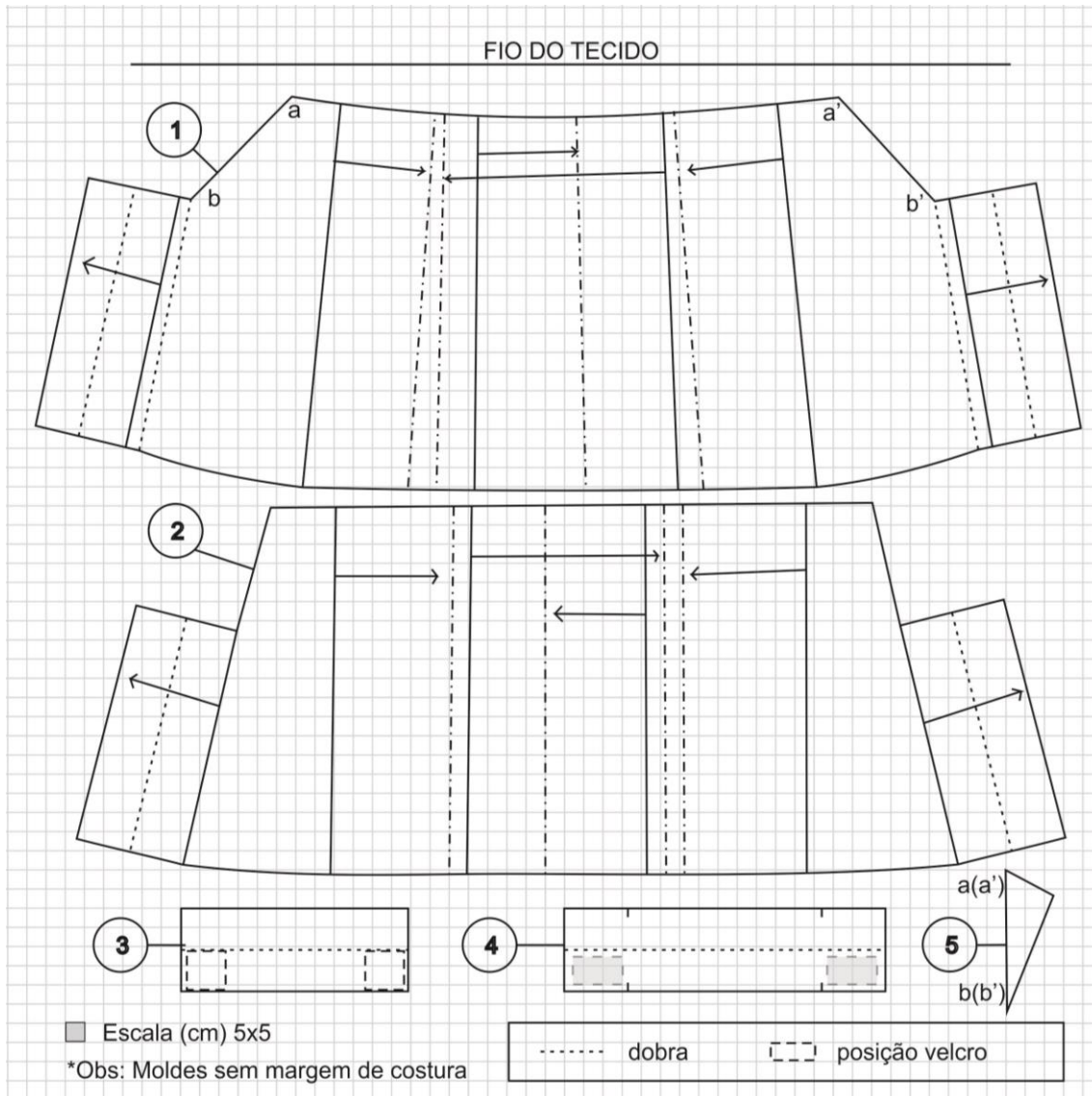


Figura 131 - Molde da saia de pregas do Chanceler.



Instrução de corte:

MOLDE DA SAIA DE PREGAS DO CHANCELER - *TAMBORES SOBRE O DIQUE*

1 - Painel dianteiro - cortar 2x no tecido e 1x em tela de nylon

2 - Painel traseiro - cortar 2x no tecido e 1x em tela de nylon

3 - Cós traseiro- cortar 1x no tecido e 1x em tela de nylon

4 - Cós dianteiro - cortar 1x no tecido e 1x em tela de nylon

5 - Aba dianteira - cortar 4x no tecido e 2x em tela de nylon

Figura 132 - Recomendação de montagem da lateral da saia do Chanceler.

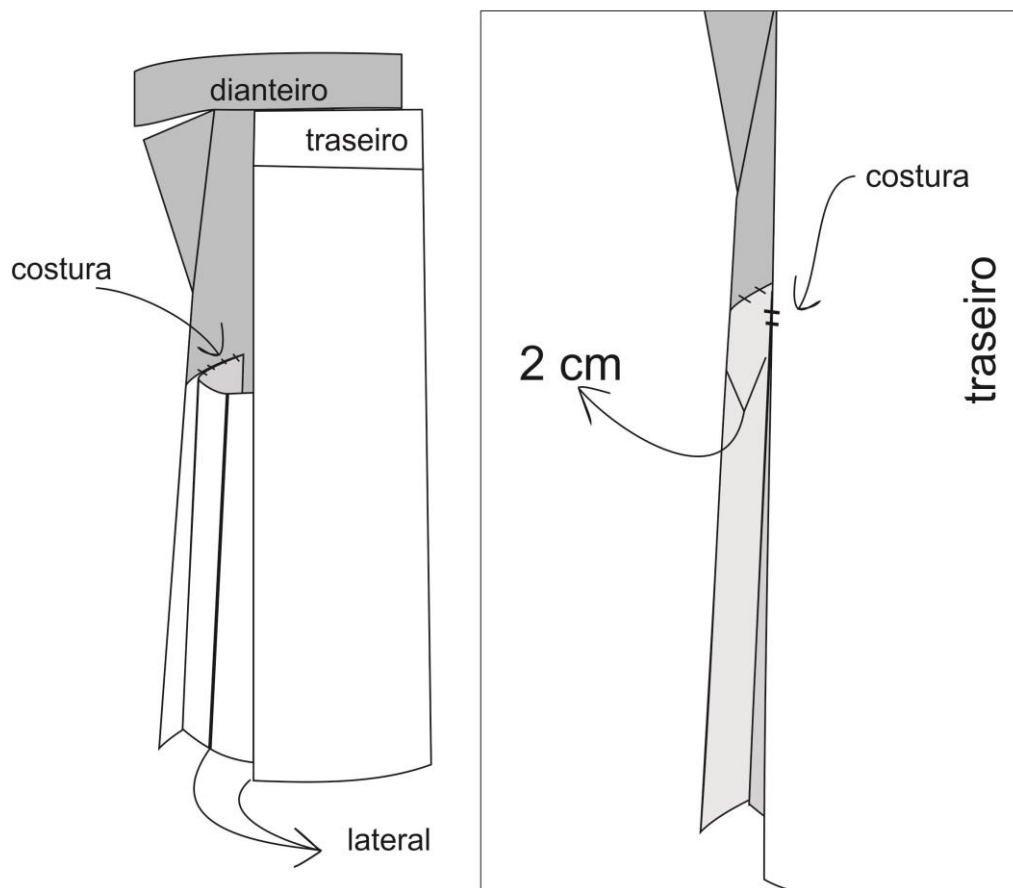


Figura 133 – Kimono interno do Chanceler.

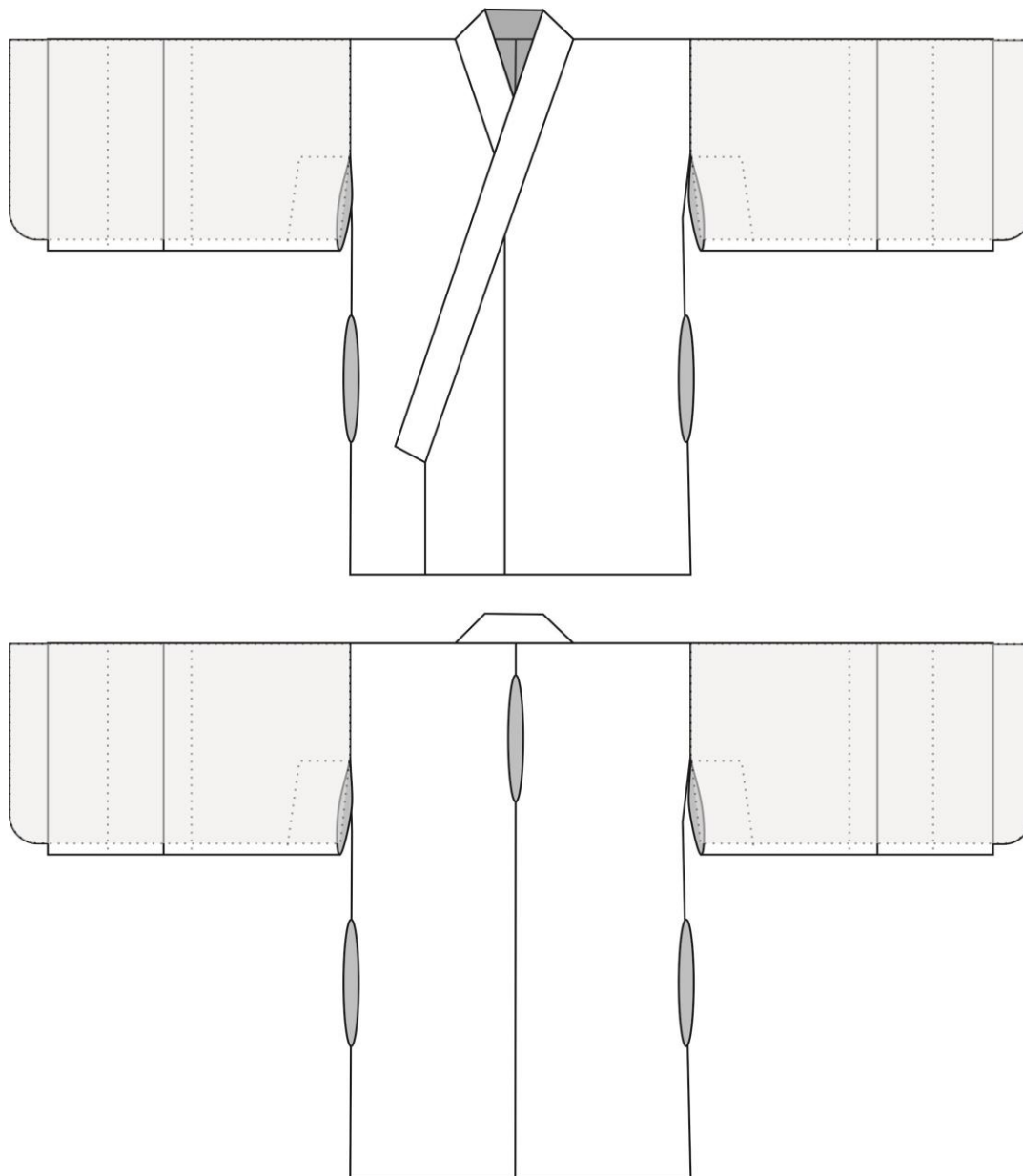
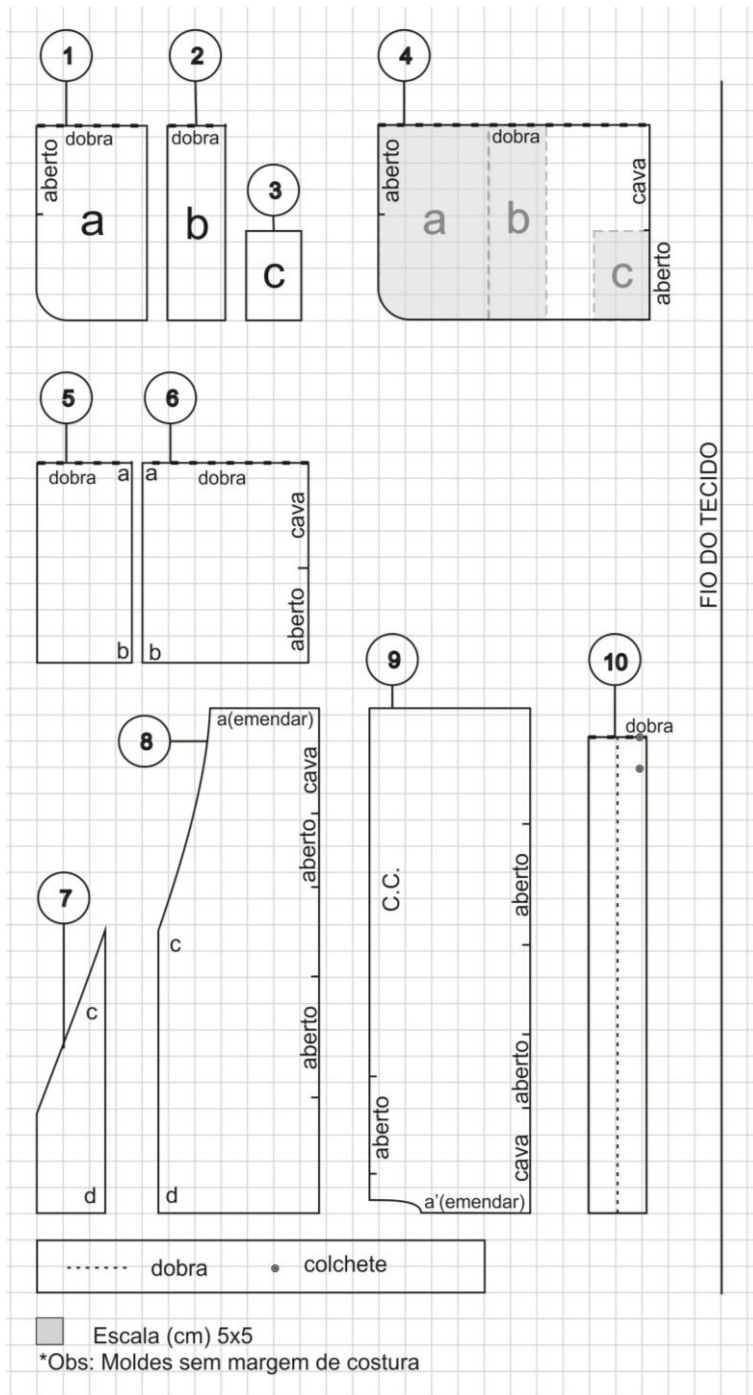


Figura 134 – molde do kimono interno do Chanceler.



Instrução de corte:

MOLDE DO KIMONO INTERNO DO CHANCELER – *TAMBORES SOBRE O DIQUE*

- 1, 2 e 3 - Aplicações - cortar 2x no tecido dobrado
- 4 - Manga base interna - cortar 4x no tecido dobrado
- 5 e 6 - Manga externa - cortar 4x no tecido dobrado
- 7 - Transpasse da frente - cortar 4x no tecido
- 8 e 9- Painel do corpo - emendar o molde e cortar 4x no tecido
- 10 - Gola - cortar 1x no tecido dobrado e 1x na entretela dobrada

Figura 135 - Kimono externo do Chanceler.

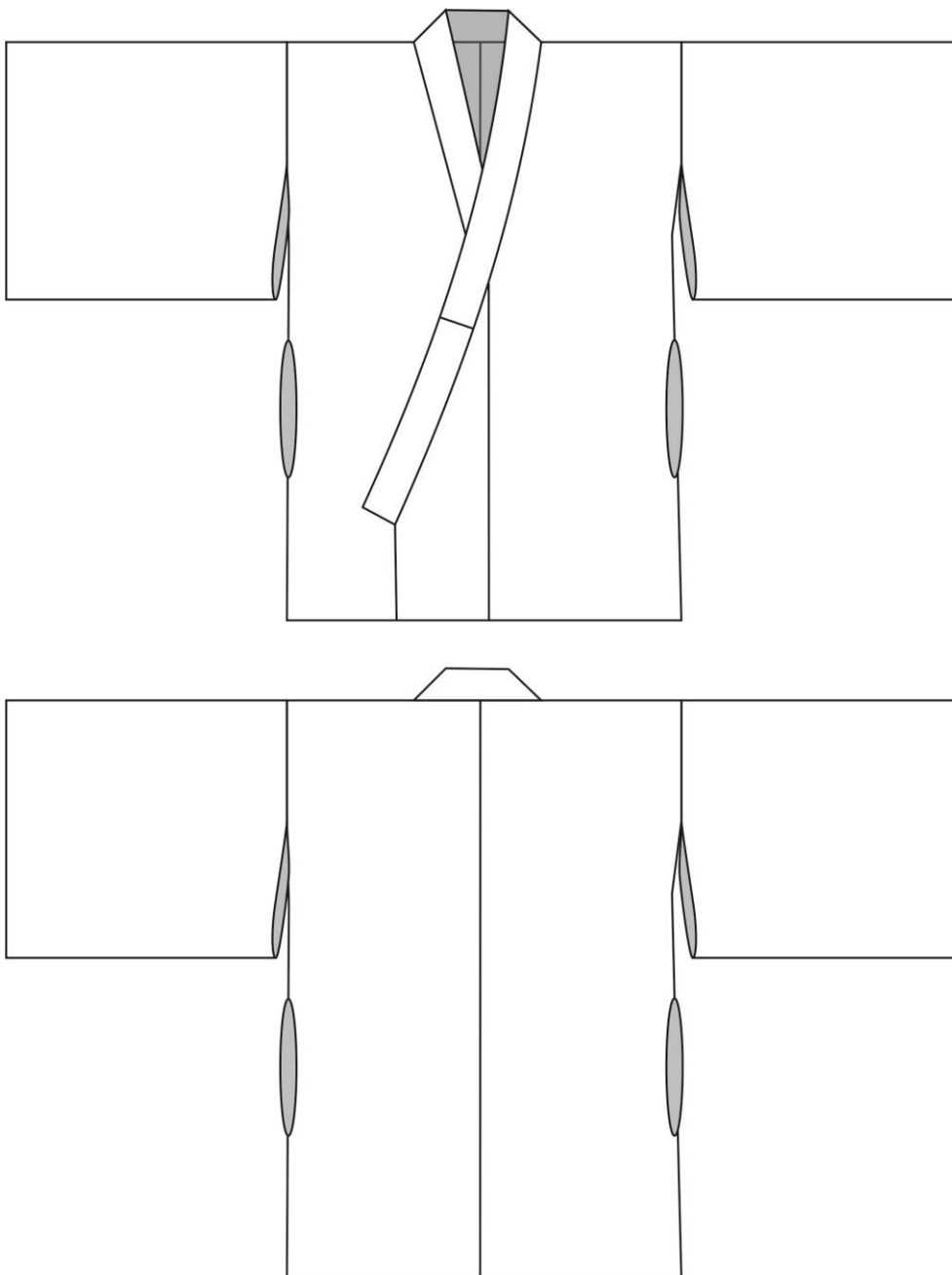
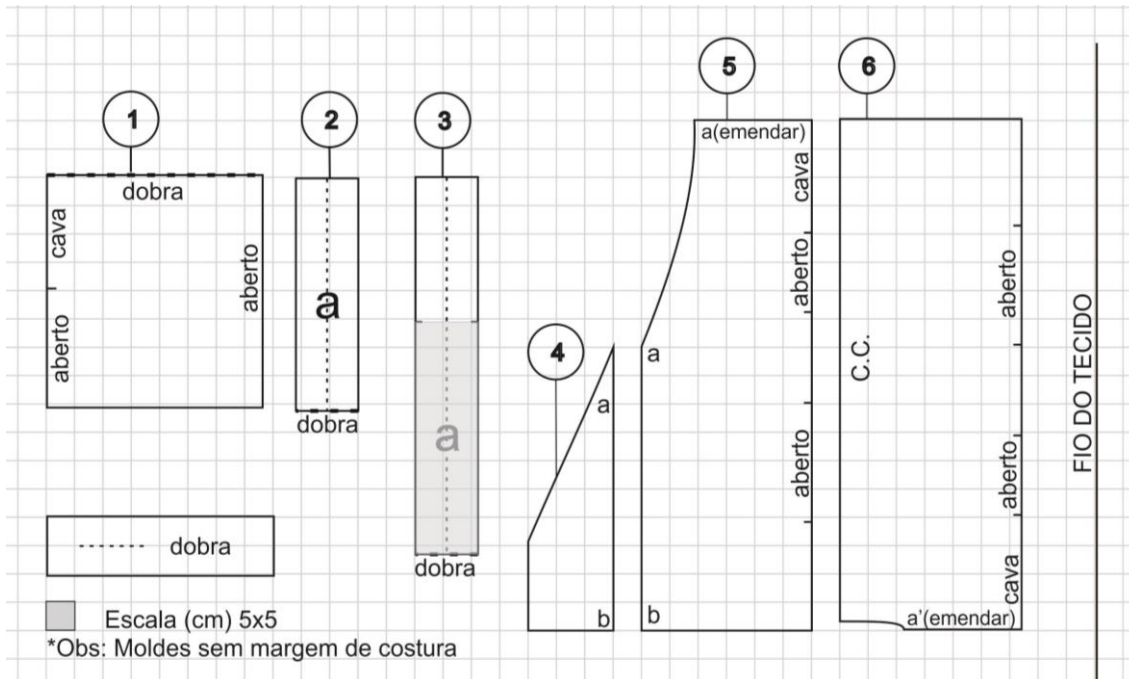


Figura 136 – Molde do kimono externo do Chanceler.



Instrução de corte:

MOLDE DO KIMONO EXTERNO DO CHANCELER – *TAMBORES SOBRE O DIQUE*

- 1 – Manga – cortar 2x no tecido dobrado
- 2 – Reforço da gola – cortar 1x no tecido dobrado
- 3 – Gola – cortar 1x no tecido dobrado e 1x na entretela dobrada
- 4 – Transpasse da frente – cortar 4x no tecido
- 5 e 6 – Painel do corpo – emendar o molde e cortar 4x no tecido

Figura 137 - Desenho técnico do laço do Chanceler.

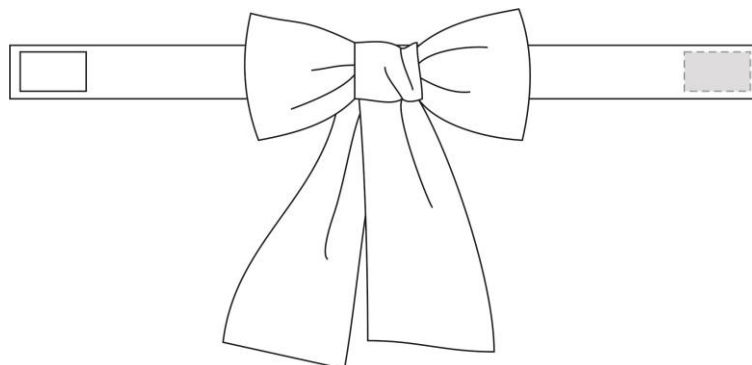
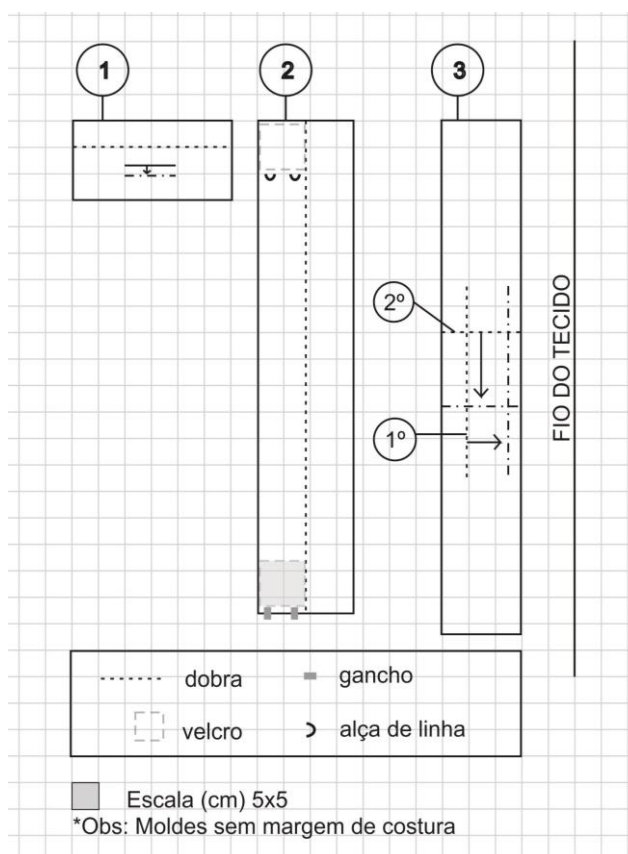


Figura 138 - Prancha de modelagem do laço do Chanceler.



Instrução de corte:

MOLDE DO LAÇO DO CHANCELER - *TAMBORES SOBRE O DIQUE*

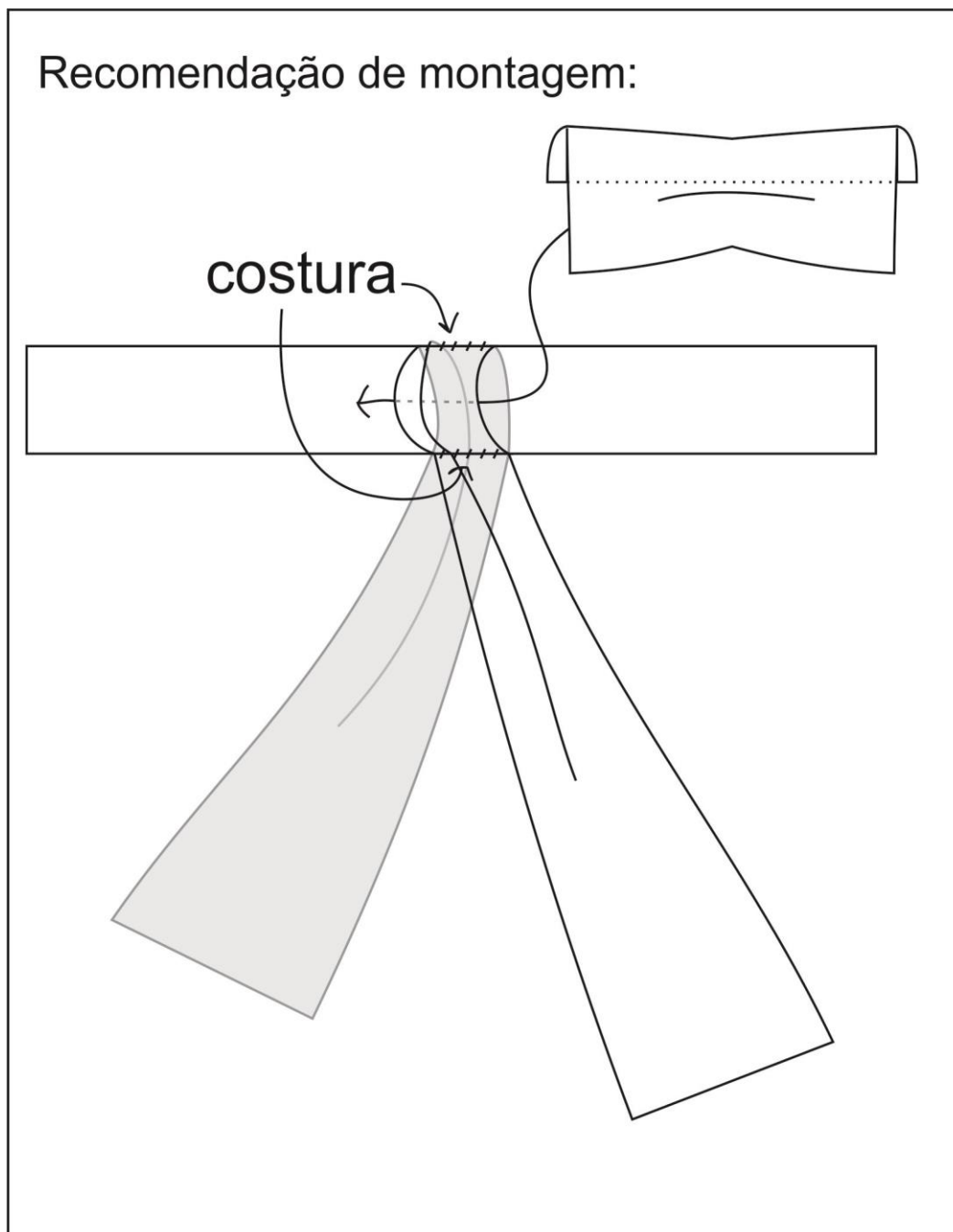
1 - Laço - cortar 2x no tecido e 1x em tela de nylon

2 - Cós - cortar 1x no tecido e 1x em tela de nylon

3 - Nó - cortar 2x no tecido e 1x em tela de nylon

Montar conforme o exemplo da Figura 139:

Figura 139 - Esquema de montagem do laço do Chanceler.



CONCLUSÃO

Neste trabalho foram abordados como as mudanças culturais alteraram o conteúdo de peças e a configuração dos teatros japoneses. Foi observado durante o percurso da história dos teatros japoneses como a influência dos temas e tendências em voga em cada período de sua formação contribuíram para a consolidação de muitos dos elementos que vemos ainda nos dias atuais.

Percebemos que a origem do teatro no Japão provém da transformação de rituais sagrados em danças, música, canto e pequenas interpretações que derivam das invocações aos deuses, e que com o tempo foram se firmando como formas de drama rudimentares até a criação do Nôgaku, que reúne o os teatros Nô e o Kyogen.

Vimos que grande parte do repertório destes teatros mesclam lendas, fenômenos espetaculares e literatura clássica a fatos históricos e aspectos da vida cotidiana tanto da população, quanto da corte e dos militares, aliados as técnicas de atuação bastante estilizada, criam um espetáculo de teor fantástico, muitas vezes apoiado no misticismo e que se mantêm, apesar de marcarem a história, universais e de certo modo atemporais, devido à semelhança dos temas com situações que ocorrem ao nosso redor.

No caso do teatro Kabuki, vimos como as leis restritivas quanto ao uso de certos trajes, juntamente com a influência de trajes estrangeiros fizeram com que os trajes de cena do Kabuki ganhassem uma configuração mais extravagante e exótica, diferente dos trajes do cotidiano.

A popularidade destes teatros está diretamente ligada à sintonia com os gostos e pensamentos do povo daquele determinado período histórico, sendo esta interação com o público a ferramenta mais valiosa do teatro. No caso dos teatros japoneses, vimos que o favorecimento de alguma companhia ou ator fez com que muitos dos trajes da corte e dos samurais fossem parar entre os trajes de cena destes teatros. Ainda que houvesse uma divisão clara por classes

sociais: naquele período, a corte e os militares não se misturavam aos artistas, que geralmente provinham de classe marginalizada da população.

Ao estudar os trajes dos teatros japoneses, podemos ver como eles marcam a história da indumentária e da moda utilizada no Japão, desde a Era Heian, que marca o florescimento da arte nacional japonesa, presente nos trajes do Nô com os trajes da corte; o Período Kamakura, mais fortemente presente nos trajes de Kyogen, com trajes de senhores feudais e servos; e o Período Edo, mais proeminente nos trajes de Kabuki e Bunraku, com os trajes de samurais e os trajes da moda em voga da população.

Percebeu-se a versatilidade no uso dos trajes japoneses, apesar da simplicidade em sua modelagem, feita em painéis retangulares e sem intervenção de pences ou fechamentos como ganchos, zíperes, botões ou outros. Somente com o uso de faixas e dobraduras, havia – e há – a possibilidade de se vestir diferentes tamanhos e tipos de corpos.

Ao observar as imagens contidas no trabalho, vemos como as modelagens de trajes femininos e masculinos são semelhantes, se diferenciando, geralmente, apenas pelo formato da manga e no comprimento do traje ou no modo como são vestidos.

Pode-se compreender a importância dos trajes de cena dos teatros japoneses como cenários ambulantes (ou portáteis), já que em termos visuais, os trajes e os adereços do ator possuem em si características, quanto ao seu formato, o modo como é usado, o tipo de tecido, a cor ou a padronagem usada, juntamente com a máscara, maquiagem, ou tipo de cabeleira e adereço, que auxiliam o público a identificar de maneira rápida a identidade da personagem, trechos ou passagens da história a ser contada, nível social, ocasião e outros.

A simbologia contida em cada elemento do traje japonês faz com que sua escolha seja vista com muita seriedade, pois atualmente existem regras rígidas quanto ao seu uso que

foram sendo estabelecidas com o passar dos tempos. O uso destes elementos no traje faz com que a atenção do público se fixe no ator que o porta. Se por um lado, os trajes japoneses são bastante versáteis e simples em sua construção, por outro, eles se tornam complexos ao compilar um universo de informações sutis a respeito do personagem.

Percebemos como o contato entre culturas oriental e ocidental também favoreceu a configuração dos teatros Kabuki e Bunraku, visível principalmente na elaboração dos trajes e no conteúdo das peças apresentadas. Alguns exemplos são o caráter extravagante proveniente, a início, da mescla de trajes japoneses e portugueses pela dançarina *Okuni* que marca a origem do teatro Kabuki no fim do século XVI e início do XVII; e posteriormente, já no século XIX, o processo de ocidentalização dos japoneses que modifica o estilo das peças apresentadas para um drama mais realista e o uso de novas tecnologias, que modificam o edifício teatral; e a criação, mais recentemente, do Super Kabuki, que se assemelha aos shows da Broadway.

Com o contato com o “exterior”, não apenas os trajes de cena se diferenciam como também o *kimono* de uso social da população. Vimos como o uso de blusas brancas de gola alta por parte das mulheres ocidentais, no século XIX, pode ter influenciado a preferência do uso de golas de kimono também brancas, e como a silhueta em “S” também passa a ser imitada, com o auxílio de um grande laço nas costas e um *haori* por cima, que remete ao uso das jaquetas ocidentais. Percebemos como alguns itens, gostos e significados foram aos poucos sendo incorporados ao traje japonês, tornando-se com o tempo algo típico nacional.

Vemos também o movimento inverso desta relação. No ocidente, temos a apropriação da estética japonesa principalmente na elaboração de novos movimentos artísticos, como o *impressionismo* e o *japonismo*. No campo da indumentária, percebemos a influência mais fortemente nas décadas de 1910 e 1920. E no universo teatral, o diálogo é iniciado no *simbolismo*, onde a atenção se volta aos valores estéticos e as formas estilizadas e sintetizadas de atuação

que fazem com que o público exercite mais sua criatividade ao usar a imaginação.

Com estes movimentos vemos alguns valores da cultura japonesa como: o uso de simbolismos, culto ao essencial e estilização, presentes em cada aspecto do teatro japonês, também passam a ser mais bem investigados pelo ocidente e passam a ser aplicados no trabalho de diversos artistas ocidentais. E como no caso deste trabalho, focou-se nos espetáculos apresentados pelo Théâtre du Soleil que possuem declaradamente influências japonesas.

Como verificado, a grande maioria dos trajes do Théâtre du Soleil para Ricardo II e Henrique IV foram feitos a partir de influências japonesas, o aspecto japonês é conseguido mesmo sem haver o uso de trajes ou tecidos originários do Japão.

Em Tambores sobre o dique, porém, pode-se perceber a inserção de alguns itens do vestuário japonês e o uso de alguns tecidos, mas que são modificados para servirem à cena. Diferentemente dos teatros tradicionais japoneses, os modos de uso dos trajes do Théâtre du Soleil não são codificados, mas sua dimensão, forma e a escolha de materiais, padrões e cores sugerem a identidade dos personagens.

Cores claras e tons metalizados costumam estar associadas à realeza: vemos o mesmo padrão nos trajes do Rei Ricardo, no traje do Rei Henrique e no traje do Sr. Khang, por exemplo. A coragem e a ousadia no traje de personagens mais jovens como Duan, Wang Po e Hun em Tambores sobre o dique é representada pela cor vermelha, o mesmo pode ser dito sobre o personagem Douglas (Maurice Durozier) que na peça Henrique IV é quem agride o Rei Henrique IV.

O estudo dos trajes teatrais japoneses torna-se importante não apenas por conter valores culturais e estéticos, mas por servir ainda nos dias atuais como fonte de inspiração para a criação de espetáculos contemporâneos.

Ariane Mnouchkine se apropria inicialmente desta estética como um meio de fugir do realismo, buscando evitar

o engessamento da expressão artística dos atores e dar “forma” à peça. Nos espetáculos de Ricardo II, Henrique IV e Tambores sobre o dique, os trajes, juntamente a outros elementos como a cenografia, adereços, música e iluminação, acabam criando um novo universo onde a arte ocidental e valores da cultura japonesa se mesclam num espetáculo original.

A encenadora encontra nas artes japonesas exemplos mais justos dos tempos de cavalaria e aspectos da época da corte, de militares e guerreiros, mais próximos do universo ritual que necessitava para suas peças. Estes trajes também ofereciam a possibilidade de dar aos personagens um caráter mais digno e requintado e por isso a corte acaba sendo representada por trajes ao estilo japonês tanto nas peças do Ciclo de Shakespeare quanto em Tambores sobre o dique.

Em alguns casos, o traje dá a ideia de sacralização da personagem. É o caso do traje do Rei Ricardo II, cuja personagem acreditava ser descendente direta do divino, tornando-o excepcional e com poderes quase sobre-humano. Ao final do espetáculo, prova-se justamente o contrário.

A influência japonesa não se restringiu apenas ao caráter estético das peças, pois elas se refletiram no modo em que os atores expressaram a noção de hierarquia e a dignidade de guerreiros da corte em Ricardo II e Henrique IV, percebidas no andar, nas poses e na “ritualização” das ações. Em Tambores sobre o dique os atores tiveram que trabalhar o corpo para que ficassem parecendo bonecos, com movimentos titubeantes e “duros”, passando por um processo parecido com a dos atores de Kabuki em relação ao Bunraku.

A investigação e construção dos trajes e a modelagem do Théâtre du Soleil foi de extrema importância, pois suas criações híbridas representam exemplos bem sucedidos do uso destas influências japonesas. Os constantes testes das roupas durante os ensaios, bem como o processo de adaptação dos trajes até o modelo final, permitem que o traje resultante seja uma evidência de todas as intenções que o grupo visava para o espetáculo, já que prezam pela essência.

Estas constantes transformações dos trajes e seu aproveitamento em novas peças podem acarretar no seu desaparecimento ou na impossibilidade de seu reconhecimento. Entretanto, isto faz parte do processo criativo do grupo e não é visto de maneira negativa, já que eles veem os materiais como algo “vivo” e que devem ser bem aproveitados.

Para a elaboração das modelagens e as construções dos trajes dos teatros japoneses e do Théâtre du Soleil, nota-se a importância do conhecimento básico prévio sobre a construção de moldes de trajes da era elisabetana e de trajes tradicionais japoneses, essenciais para compreender como os trajes foram construídos, facilitando a interpretação dos modelos. A elaboração do caderno de desenhos com o detalhamento e anotações sobre os trajes foi uma forma de facilitar a reprodução dos trajes.

A visita à sede do Théâtre du Soleil certamente contou com uma limitação de tempo e recursos financeiros, além do fato de na época a maior parte dos trajes estarem em processo de doação e higienização, que impossibilitou uma investigação mais aprofundada. Por outro lado, a oportunidade de observar e acompanhar o trabalho das figurinistas e dos atores do grupo na montagem de *Macbeth* foi de extrema riqueza, pois foi possível compreender o processo criação dos trajes de cena e utilizar este conhecimento posteriormente na elaboração das modelagens. Foi possível compreender também como o trabalho conjunto entre figurinistas e atores permite que a modelagem e a *moulage* possam ser trabalhadas de maneira extremamente criativa, não somente técnica.

Ao elaborar a modelagem e construir os trajes, como formas de verificar o molde, buscou-se a máxima aproximação dos trajes originais, mas dentro das possibilidades. Têm-se a consciência da impossibilidade de fazer uma reconstrução fiel perfeita, dado que os materiais usados não são os mesmos, e que os trajes passam por um processo natural de interpretação e adaptação de quem os constrói. Mas a comparação entre a foto do traje original e suas construções e modelagens permite ver que o resultado final obtido foi

muito satisfatório, pois os trajes possuem um aspecto muito semelhante. As possíveis diferenças não denigrem o trabalho, muito pelo contrário: favorecem a ampliação da discussão acerca da construção dos trajes.

Percebe-se o estudo das modelagens dos trajes teatrais japoneses e do Théâtre du Soleil como uma forma de se registrar um dos elementos do acontecimento teatral.

Constata-se com o estudo que o Théâtre du Soleil foi capaz de reunir em um único traje valores de ambas as culturas, mas sempre respeitando suas limitações e possibilidades a favor da cena. As modelagens servem como um meio de verificar como esta hibridização entre culturas ocorre nos trajes, tornando-as visíveis, além de possibilitarem e facilitarem sua divulgação, reprodução e uso em futuras produções e pesquisas. Resgata-se desta forma uma parte da cultura e da história do teatro que une o Japão e o ocidente, o tradicional e o contemporâneo.

Este estudo é de grande importância para o teatro brasileiro, já que não encontramos um estudo aprofundado que alie as culturas oriental e ocidental com foco nos trajes de cena. E que, além disso, registra as modelagens e os procedimentos de sua elaboração aqui descritos, o que destaca sua originalidade.

Espera-se que esta pesquisa beneficie todos aqueles que de alguma maneira se interessam pelo tema: estudantes, praticantes ou profissionais da área artística que buscam mais informações sobre o traje de cena dos teatros japoneses e as possibilidades que seu uso oferece à cena ocidental contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNOLD, Janet. **Patterns of Fashion 3 – The CUT and construction of clothes for men and women c1560–1620**. Londres: Macmillan, 1985.
- BREMNER, Ian. **The Reign of Richard II, 1377–1399**. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/history/british/middle_ages/richardii_reign_01.shtml>. Acesso: 15 mai. 2015.
- DUSIGNE, Jean-François. **Le Théâtre Du Soleil : Des traditions orientales à la modernité occidentale**. France: CNDP, 2003.
- FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- _____. **Trajectoires Du Soleil – autour d’Ariane Mnouchkine**. Paris: Theatrales, 1998.
- FRANCK, Martine; ROY, Claude. **Double Page nº21 – Le Théâtre du Soleil: Shakespeare**. França: Éditions SNEP, 1982.
- FRANCK, Martine ; TEMKINE, Raymonde ; MOSCOSO, Sophie. **Double Page nº 32 – Le Théâtre du Soleil: Shakespeare 2^e partie**. França: Éditions SNEP, 1984.
- KIERNANDER, Adrian. **Ariane Mnouchkine and the Théâtre du soleil**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- KIRIHATA, Ken. **Kabuki Costumes**. Kyoto: Fujioka Mamoru; Kyoto Shoin Co., Ltd., 1994.
- KUSANO, Darci Yasuco. **O Que é o Teatro Nô**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.
- MATSUDA, Juliana Miyuki. **Introdução aos Trajes Tradicionais Japoneses e os trajes de cena do Teatro Nô**. (2013) Anais do 9^o Colóquio de Moda, Comunicação Oral – Eixo 7 – Figurino. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/9-Coloquio-de-Moda_2013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-7-FIGURINO_COMUNICACAO-ORAL/Introducao-aos-Trajes-Tradicionais-Japoneses-e-os-trajes-de-cena-do-Teatro-No.pdf>. Acesso: 6 jun. 2015.
- _____. **A elaboração das modelagens de trajes de Henrique IV do Théâtre du Soleil**. (2015) Anais do 11^o Colóquio de Moda, Comunicação Oral – Eixo 7 – Figurino. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/11-Coloquio-de-Moda_2015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO7-FIGURINO/CO-7-A-ELABORACAO-DAS-MODELAGENS-DE-TRAJES-DE-HENRIQUE-IV.pdf>. Acesso: 20 set. 2015.
- MNOUCHKINE, Ariane, 1939. **A arte do presente: entrevistas com Fabienne Pascaud**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **Ariane Mnouchkine – Introdução, escolha e apresentação dos textos por Béatrice Picon-Vallin**. São Paulo: Rio corrente, 2011.
- QUILLET, Françoise. **L’Orient au Théâtre du soleil**. France: L’Harmattan, 1999.
- TAKEDA, Sharon Sadako. **Miracles & Mischief: Noh and Kyôgen theater in Japan**. In collaboration with Monica Bethe. CA: Los Angeles County Museum of Art, 2002.

THÉÂTRE DU SOLEIL. **Des traditions orientales à la modernité occidentale.** Disponível em: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/>>. Acesso: 15 mai.2015.

_____. **Les Shakespeare – Richard II.** Tradução: Ariane Mnouchkine. França: Théâtre du Soleil, L'imprimerie Mame à Tours, 1984.

TREILHOU-BALAUDE, Catherine; VERDIER, *Anne. Shakespeare, l'étoffe du monde.* Catálogo de exposição. Montreuil: Gourcuff Gradenigo, Centre National du Costume de Scène, 2014.

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

_____; MUNIZ, Rosane. **O Segredo das costuras do Théâtre Du Soleil: entrevista com a figurinista Marie Hélène Bouvet.** Em Diário das Escolas: Cenografia PQ '11. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

WAUGH, Norah. **The cut of men's clothes – 1600-1900.** NY: Theatre Arts Books, 1964.

_____. **The cut of women's clothes – 1600-1930.** NY: Routledge, 2011.

WILLIAMS, David. **Collaborative Theatre – The Théâtre du soleil Sourcebook.** Londres e Nova York: Routledge, 1999.

Vídeos

LE KABUKI: UN TRÉSOR POUR LE THÉÂTRE DU SOLEIL. Vídeo: **Rencontre avec Ariane Mnouchkine.** 17 abril 2012 às 19h. Disponível em: <<http://www.fondation-pb-ysl.net/en/Video-Rencontre-Ariane-Mnouchkine-624.html>>. Acesso: 7 ago. 2015.

TAMBOURS SUR LA DIGUE, **sous la forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs.** DVD. França: ARTE France, CNDP, 2002.

NOTAS DE FIM

¹ Ver a Introdução do trabalho original.

² Baixe o livro de graça aqui:

<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/539>. Acesso em 31 out. 2020

³ Festival internacional de teatro e outras criações que ocorreu de 1957 a 1968. A intenção era de fazer surgir na Europa uma vontade de abertura para o mundo, após o trauma da Segunda Guerra Mundial. Lá muitos puderam ver formas antigas e rituais de teatro, principalmente as orientais. (PICON-VALLIN, 2011, p.28; LE THÉÂTRE DES NATIONS)

⁴ Disponível em:

<<http://www.nytimes.com/1992/09/27/theater/theater-behind-the-masks-of-a-moralist.html>>, acesso: 20 fev. 2015.

⁵ Disponível em: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-shakespeare-1981-84/texte-programme-de-richard-ii>>. Acesso: 5 jan 2015.

⁶ Disponível em: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/les-shakespeare-1981-84/texte-programme-de-richard-ii>>. Acesso: 5 jan. 2015.

⁷ Disponível em: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre/l-orient-au-theatre-du-soleil-le>>. Acesso: 9 jan. 2015.

⁸ Cenógrafo do Théâtre du Soleil, se uniu ao grupo em 1968.

⁹ Último da linhagem Plantageneta. Nascido em 6 de Janeiro de 1367 em Bordeaux, França. Em 1377, com o falecimento do seu pai em 1376 e do avô no ano seguinte, Ricardo se torna rei aos 10 anos de idade. A época em que Ricardo vive, é marcada por guerras civis, conflitos e pestes. Fazendo com que ele lute constantemente para reestabelecer seu prestígio e autoridade. Porém seu governo era fraco e sustentado por homens bajuladores. Teve o cargo usurpado pelo primo Henrique Bolingbroke, que se torna o Rei Henrique IV. É preso, e forçado a abdicar a coroa. Falece em fevereiro de 1400 de inanição ou assassinado a mando de Henrique IV. (BREMNER, 2011)

¹⁰ Jaqueta masculina ajustada ao corpo, usada desde o século XIV ao século XVII.

¹¹⁰ *hachimaki* (=faixa enrolada em torno da cabeça) tornou-se conhecida no mundo após a Segunda Guerra Mundial, os *kamikaze* (pilotos suicidas) utilizavam a faixa com o desenho da bandeira japonesa. Seu uso simbolizava decisão, esforço, espírito guerreiro, coragem e proteção. Atualmente, é usado por estudantes e atletas, para auxiliar a concentração e dar confiança; e em festivais culturais ou competições esportivas. Disponível em:

<<http://web.archive.org/web/20060517233953/http://www.acbj.com.br/alianca/palavras.php?Palavra=83>>. Acesso: 7 abr. 2014.

¹² "Iluminação colocada cerca de setenta centímetros acima do normal". (VIANA, 2010, p.284)

¹³ Tipo de prega muito popular em trajes principalmente dos séculos XV e XVI, bastante empregada em mangas, golas, rufos e saias, pois conferia volume e estrutura ao traje. O efeito é conseguido ao usar uma enorme quantidade de tecido em um pequeno cós, cava ou faixa, sem deixar que a costura ficasse espessa.

¹⁴ Adereço de cabeça usado na Europa entre os séculos XIV a XVI.

¹⁵ Faixa de pano de algodão amarrada para cobrir os genitais masculinos.

¹⁶ Significa "o caminho do arco", uma arte marcial japonesa de arco e flecha de origem samurai do Japão feudal.

¹⁷ Assistentes de palco que realizam diversas tarefas, principalmente auxiliar o ator. Ele pode aparecer em cena com diferentes tipos de trajes inclusive o *hakama* (calça japonesa com pregas) e *kamishimo* (traje formal de samurais composto por kimono, *hakama* e *kataginu* - um tipo de colete com ombros estruturados grandes), ou como *kurogo*, ou seja, ajudantes vestidos de negro dos pés a cabeça e que devem ser ignorados, como se fossem invisíveis. Os *kurogo*, podem também usar trajes totalmente brancos ou azuis para se camuflar dependendo da cor de fundo. Disponível em: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/4/4_04_07.html>. Acesso: 12 dez. 2013.

¹⁸ Acadêmico e escritor na área de Estudos Japoneses, principalmente sobre teatro. Ele é conhecido como "O homem que salvou o Kabuki" do desaparecimento durante a ocupação americana no Japão após a II Guerra Mundial.

¹⁹ Teatro tradicional japonês que se desenvolveu principalmente no século XVII.

²⁰ Música tradicional Sul Coreana, é um drama musical cantado e dançado por um único cantor e com acompanhamento musical de tambor.

²¹ Música tradicional de percussão Sul-Coreana tocada com quatro tipos diferentes de instrumentos: *Kkwaenggwari* (gongo pequeno), *Jing* (gongo grade), *Janggu* (tambor em forma de ampulheta), *Buk* (tambor em forma de barril) que representam respectivamente os seguintes elementos da natureza: o relâmpago, o vento, a chuva e as nuvens. A arte vem de raízes agrícolas para celebrar e assegurar uma boa colheita. Disponível em: <<http://www.soniccouture.com/en/products/26-percussion/g41-samulnori-percussion/>>. Acesso: 13 mar. 2015.

²² É um "filme sobre a Revolução Francesa, onde os heróis da Revolução eram representados pelos bonecos de cera de uma exposição que, em tempos de uma noite fantástica, se despertam e se põe a reviver os debates que levaram a Declaração dos direitos do homem no centro da atual Assembleia Nacional." (DUSIGNE, 2003, p.38, tradução nossa)

²³ O *kimono* possui uma beleza solene e digna. A modelagem bidimensional geométrica é simples, mas torna-se complexa ao embrulhar o corpo e se acomodar através de dobras, emoldurando-o com linhas longilíneas e estruturadas. Não há pences ou recortes para ajuste ao corpo, o traje é fixável ao corpo através da amarração de faixas. Seu uso é versátil, mas ao mesmo tempo, deve-se ficar atento às regras de uso para cada tipo de ocasião, devido aos símbolos que este traje pode sustentar.

²⁴ Tipo de calça ou saia ampla com pregas.

²⁵ Disponível em: (vídeo) *Japanese Theater 2: Bunraku*

²⁶ O traje *shimui* muito similar ao *hakchangui* também era comumente usado por estudiosos, mas em momentos de lazer e contemplação. O traje tem origem no traje chinês *shenyi*.

²⁷ É um tipo de casaco usado geralmente durante o inverno. Originalmente era usado por pessoas de classe alta, oficiais do governo e nobres como um traje do dia a dia. Com o tempo passa a ser usado por pessoas comuns em ocasiões especiais e era considerado o traje de maior extravagância para os idosos de 1900. Disponível em:

<<https://coreesud.wordpress.com/2013/01/04/korean-traditional-clothing/>> e <http://blog.hollisterhovey.com/2015/07/art-and-seoul_1.html>. Acesso: 20 mar. 2015

²⁸ Disponível em:

<<http://masterpieces.asemus.museum/masterpiece/detail.nhn?objectId=12078>>. Acesso: 20 mar. 2015

²⁹ “É um colete comprido, sem mangas ou lapela, e com fendas nas laterais e no centro das costas. Certos formatos variam de acordo com as regiões, a cor é geralmente azul escuro ou preto. É um item essencial do traje xamânico, usado sobre várias camadas de blusas e casacos como traje ritual ou como traje cotidiano.” (tradução nossa) Disponível em:

<http://folkency.nfm.go.kr/eng/subjectindex.jsp?d=&tit_idx=2465&f=05>. Acesso: 18 mar. 2015.

³⁰ O chapéu *Heungnip* (lit. chapéu preto) era usado principalmente por estudiosos confucionistas do século XIV ao XX.

³¹ Foi professor de indumentária e figurino no curso de graduação em Design de Trajes de cena e Performance da Arts University Bournemouth – Reino Unido.

³² Kimono simples, sem forro, feito em algodão, mais usado em hotéis, casas de banho e durante o verão.

FONTE DAS IMAGENS

Figuras 1, 2, 3, 38, 39, 40, 44, 48, 52, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 73, 74, 77, 80, 86, 87, 88, 93, 94, 97, 98, 99, 106, 108, 113, 114, 115, 118, 119, 122, 125, 126, 127, 128 e 129 – Fotos feitas pela autora.

Figura 4 – DUSIGNE, 2003, p.20.

Figura 5 – (a) disponível em: <<http://image.toutlecine.com/photos/t/h/i/thierry-la-fronde-tv-01-g.jpg>>, (b) <<https://cybelchan.files.wordpress.com/2011/03/14.jpg>> e (c) <<http://moviecitynews.com/wp-content/uploads/2013/08/akirasan.jpg>>. Acesso: 5 jan. 2015

Figura 6 – Disponível em: <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/e/1/9/a/PAR35743.jpg>>. Acesso: 15 fev. 2015.

Figura 7 – Disponível em: <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/9/1/9/5/PAR11659.jpg>>. Acesso: 20 fev. 2015.

Figura 8 – Disponível em: <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/9/5/3/1/PAR54248.jpg>>. Acesso: 20 fev. 2015.

Figura 9 – Disponível em: <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/7/4/3/0/PAR11660.jpg>>. Acesso: 20 fev. 2015.

Figura 10 – DUSIGNE, 2003, p. 19.

Figura 11 – Disponível em: <<http://www.talltoad.net/roundlets/Lg/VRP-RWGB.jpg>>, acesso: 20 fev. 2015.

Figura 12 – (a) disponível em: <<http://noh-kyogen.org/cms/images/noh-mask.jpg>>, (b) <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/9/4/1/f/PAR11657.jpg>> e (c) <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR1/d/3/1/6/PAR81285.jpg>>. Acesso: 20 fev. 2015.

Figuras 13, 14, 15 e 8 – FRANCK; ROY, 1982.

Figura 16 – Disponível em:

<<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/e/4/a/5/PAR87315.jpg>>. Acesso: 20 jan. 2015.

Figura 17 – (a) disponível em:

<<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR7/1/6/0/0/PAR325170.jpg>> e (b) <<http://www.glopod.org/pi/en/image/1004902>>. Acesso: 13 fev. 2015.

Figura 18 – Disponível em:

<<http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002266c/f15.jpeg>>. Acesso: 10 fev 2015.

Figura 19 – TREILHOU-BALAUDÉ, VERDIER, 2014, p.134.

Figura 20 – Disponível em:

<<http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002266c/f16.jpeg>>. Acesso: 10 fev 2015.

Figura 21 – (a) Fotografia: Jeffrey Friedl. Disponível em:

<http://regex.info/i/JF7_106085_sm.jpg> e (b) <<http://image.rakuten.co.jp/sambukyugu/cabinet/01133090/h144-k.jpg>>. Acesso: 12 mar 2015.

Figura 22 – Disponível em:

<<http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002266c/f1.jpeg>>. Acesso: 10 fev 2015.

Figura 23 – Disponível em:

<<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK17IIJJ8&SMLS=1&RW=1366&RH=638>>. Acesso: 10 fev 2015.

Figura 24 – Disponível em: <<http://tramatheatre.com/wp-content/uploads/2012/07/Th%C3%A9%C3%A2tre-du-Soleil.jpg>>.

Acesso: 15 mar. 2015.

Figura 25 – (a) disponível em:

<http://www.srcf.ucam.org/samunori/photos/DSC08276_lo.jpg> e (b)

<<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/f/3/e/e/PAR184716.jpg>>. Acesso: 13 mar. 2015.

Figura 26 - (a) disponível em: <<http://www.insightguides.com/docs/images/lead/c847bf97-e59d-479f-88ba-b388528a52e3.Vietnam-waterPuppetTheatre.jpg>>. Acesso: 13 mar. 2015. E (b) TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD)

Figura 27 - (a) disponível em: <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR7/b/c/a/1/PAR171375.jpg>>, (b) <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR1/1/d/5/8/PAR171371.jpg>> e (c) <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR1/4/b/6/2/PAR171372.jpg>>. Acesso: 17 mar. 2015.

Figura 28 - (a) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=44dH7j-rITw>>. Acesso: 20 mar. 2015. E (b) TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD)

Figuras 29, 32,33 e 34 - TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD)

Figura 30 - (a) disponível em: <<http://blog.kitetails.org/wp-content/uploads/2010/07/bunraku-diagram.jpg>>. Acesso: 10 mai. 2015 e (b) TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD)

Figura 31 - (a) disponível em: <<http://www.unesco.emb-japan.go.jp/images/interne/bunraku-206.jpg>>. Acesso: 10 mai. 2015. E (b) TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD)

Figura 35 - (a) TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD) e (b) Disponível em: <http://www.lint.ne.jp/nomoto/PHOTOSALON/yamatoji/yamatoji_2gyoujimaturi/141218goenno/141218goenno04_1200.jpg>. Acesso: 17 mar. 2015.

Figura 36 - (a) disponível em: <http://img.masterpieces.asemus.museum/masterpieces/11465/detail/thumb_540x420_29100-1.jpg>, (b) <http://m.korea.net/upload/content/editImage/Seonbi_Po_Exhibition_Offered_Image02.jpg>, (c) <<http://1.bp.blogspot.com/-AV7H09lanuU/VZP3p5uILBI/AAAAAAARTY/oDk1SkyxCHw/s640/Screen%2BShot%2B2015-07-01%2Bat%2B9.21.33%2BAM.png>> (d) <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/c/9/9/d/PAR190102.jpg>>. Acesso: 17 mar. 2015. E (e) TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD)

Figura 37 - (a) TAMBOURS SUR LA DIGUE (2002, DVD) e (b) disponível em: <<http://jodo-tokyo.jp/wordpress/wp-content/uploads/2011/06/johoku3.jpg>>. Acesso: 18 mar. 2015.

Figura 41 - Desenho: Elaborado por Marie-Line Boutiau, 2014.

Figuras 42, 46, 50, 54, 65, 66, 67, 69, 71, 76, 79, 82, 83, 84, 90, 96, 101, 103, 105, 110, 112, 117, 121, 123, 131, 134, 136 e 138 - Modelagem: Elaborada pela autora.

Figura 43 - TAKEDA; BETHE, 2002, p.168.

Figura 45, 49, 53, 57, 64, 68, 70, 75, 78, 81, 89, 91, 95, 100, 102, 104, 109, 111, 116, 120, 130, 132, 133, 135, 137 e 139 - Desenho: Elaborado pela autora.

Figura 47 - KIRIHATA, 1994, p.5.

Figura 51 - Disponível em: <<http://www.yorkeantiquetextiles.com/2611.html>>. Acesso: 22 mai. 2015.

Figura 72 - Fonte: Disponível em: <<http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/7/4/3/0/PAR11660.jpg>>. Acesso: 20 fev. 2015.

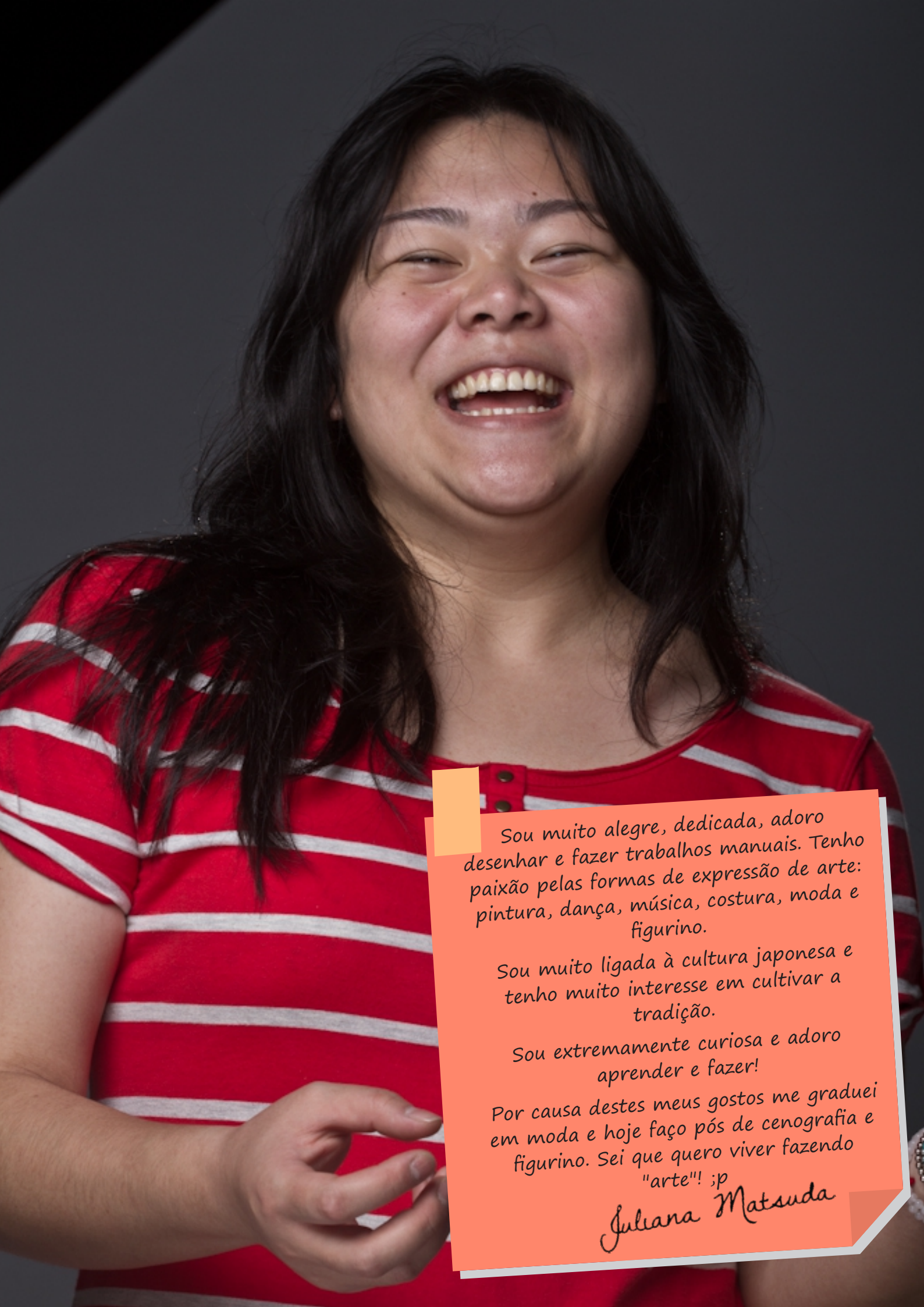
Figura 92 - Fonte: Disponível em: <<http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002266c/f15.jpeg>>. Acesso: 10 fev. 2015.

Figura 107 - Foto: (a) (TREILHOU-BALAUDÉ, VERDIER, 2014, p.134) e (b) fotos elaboradas pela autora, 2015.

Figura 124 - Fonte: Disponível em: <http://www.henricartierbresson.org/wp-content/uploads/2014/09/Martine-Franck_FHCB_1-728x474.jpg>. Acesso: 20 abr. 2015.

*Homenagem
à Juliana*





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"! ;p

Juliana Matsuda

De: Isabel Italiano
Para: Juliana

Saudade imensa dessa pessoa tão querida! Foram muitos trabalhos em parceria, muitas horas conjuntas modelando, cortando, costurando, preparando aulas e material para os livros e projetos, onde aquele riso sincero dela fazia com que as horas fossem, também, divertidas.

Sempre alegre e portadora de uma honestidade sem par. “Sua filha oriental”, era o que o Prof. Fausto me dizia, quando se referia à Juliana. Acho que era assim mesmo que eu a via. Muito mais que uma aluna, era uma super parceira, disposta a colaborar em todos os projetos, em todas as ocasiões. Só quero poder reter, na memória e no coração, muitas lindas imagens dela. E se a memória não ajudar, que o coração siga sendo o fiel depositário.



1

2

3



4

5



FLUIDO DO TECIDO

• ilho

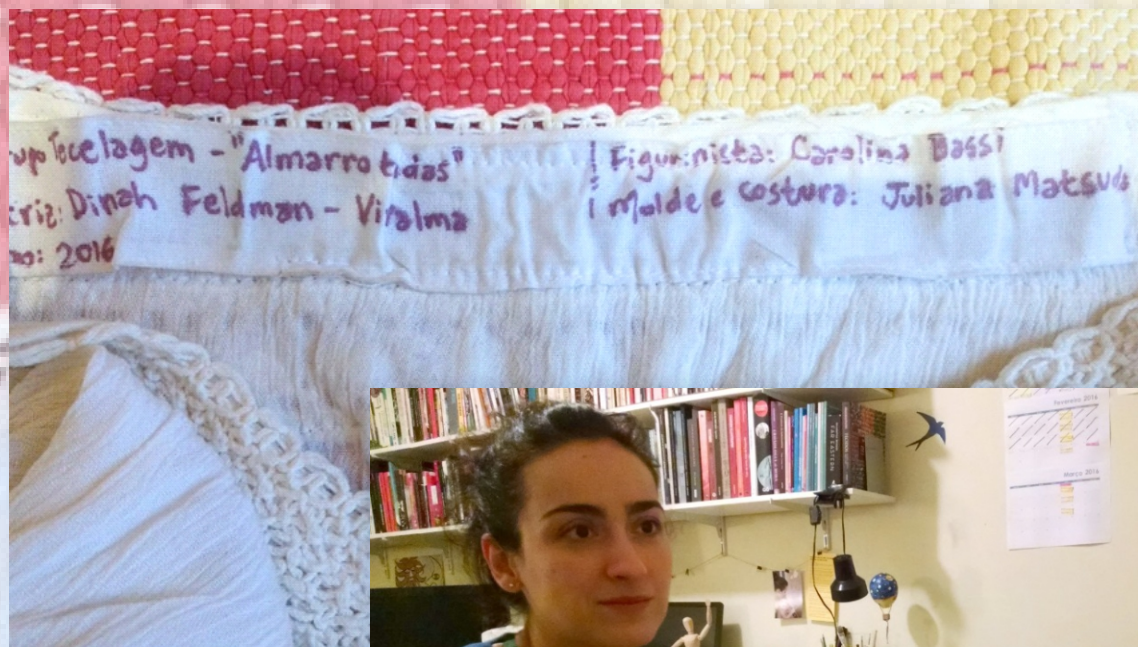
Esca

*Obs: Moldes sem margem de costura



Figura 57 - Desenho técnico do traje da mulher de 1860 (frente e costas)

Juliana Mats



De: Carolina Bassi de Moura
Para: Juliana

Algumas coisas acontecem sem que consigamos entender o porquê. Sempre vamos sentir falta da Juliana. É das pessoas mais risonhas que já conheci, muito leve, amiga dos seus amigos, parceira, e extremamente competente em tudo o que fazia.

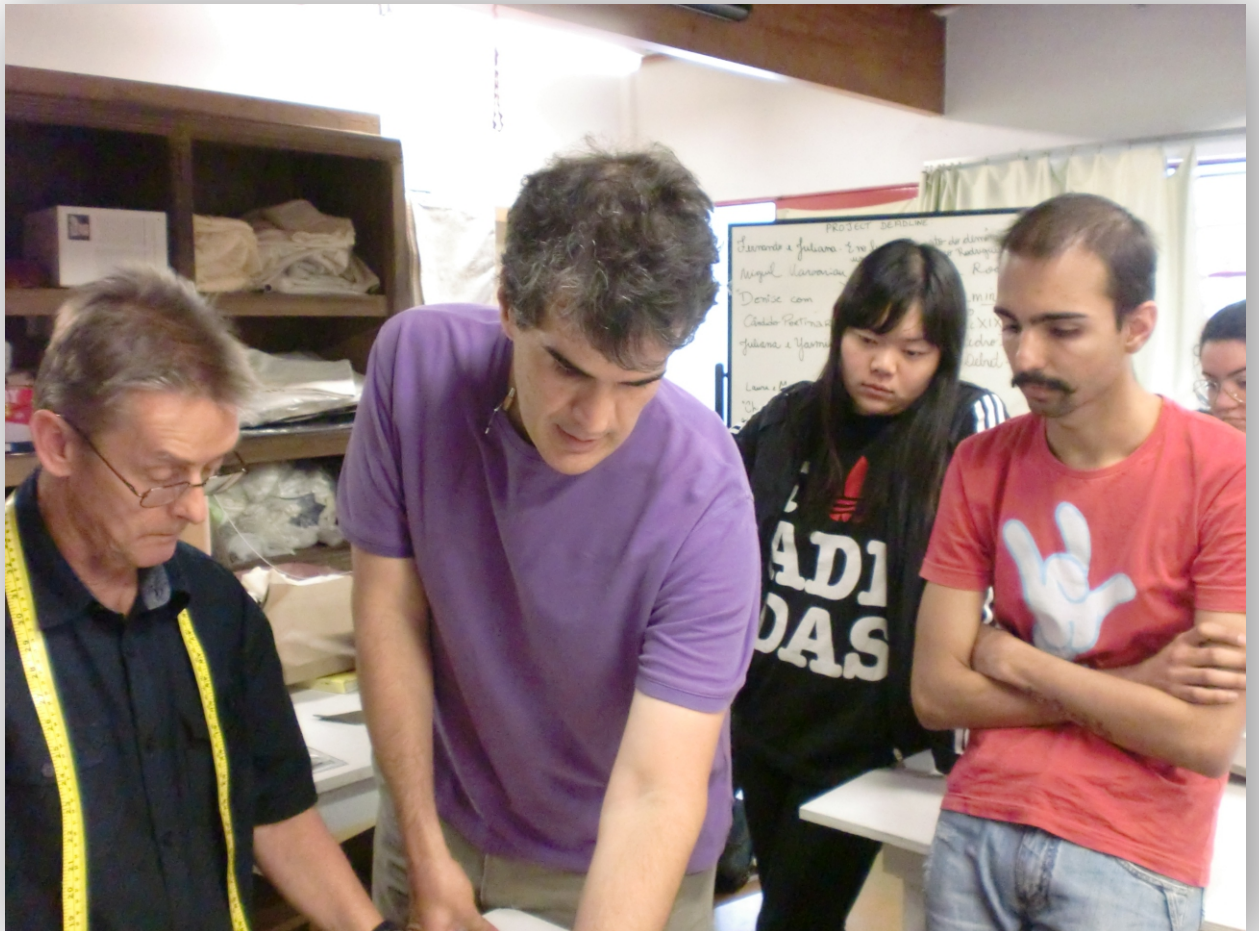
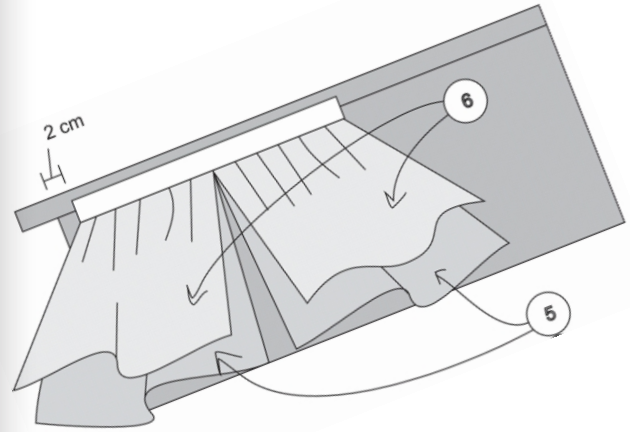
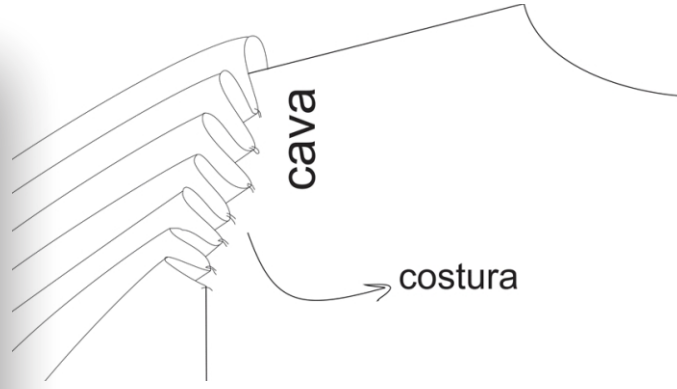
Das nossas aventuras juntas, e podemos lembrar de algumas, dentro dessa nossa trajetória de pesquisas e trabalhos em torno do figurino, guardo pra mim a lembrança querida de costuras na minha casa para uma peça que estávamos fazendo, comendo bolo com pão de queijo e café que minha mãe nos fez. Muitas, muitas risadas!... Ela costurando, eu e minha mãe bordando - nossas memórias.

É uma alegria muito grande saber que parte do trabalho que ela desenvolveu vai ficar gravado nesse livro, que um pouquinho do olhar delicado da Juliana sobre o universo teatral, sobre o mundo das artes, do qual ela faz parte.

É obra de um coração imenso, eternizar este trabalho em memória da Ju. Vamos celebrá-lo, que a Ju merece demais!!!







*De: Sandra Pestana
Para: Juliana*

Ju

Quando soube da sua partida estava isolada em casa, sozinha... Não tive dúvidas nem escolha, abracei a Deyse, minha manequim, nossa companheira de aventuras, e ali chorei um tanto. Lembrei do dia em que soubemos que nossa amizade seria forte, naquela abertura do Colóquio em que nossos pratos com macarrão, coxinha e sushi se encontram. Identificação glutona imediata! Agora escrevo isso, essas historinhas patéticas, para que essas palavras ecoem pelo infinito e cheguem até você, para que o universo possa ouvir sua risada. Saudades. Até a próxima...









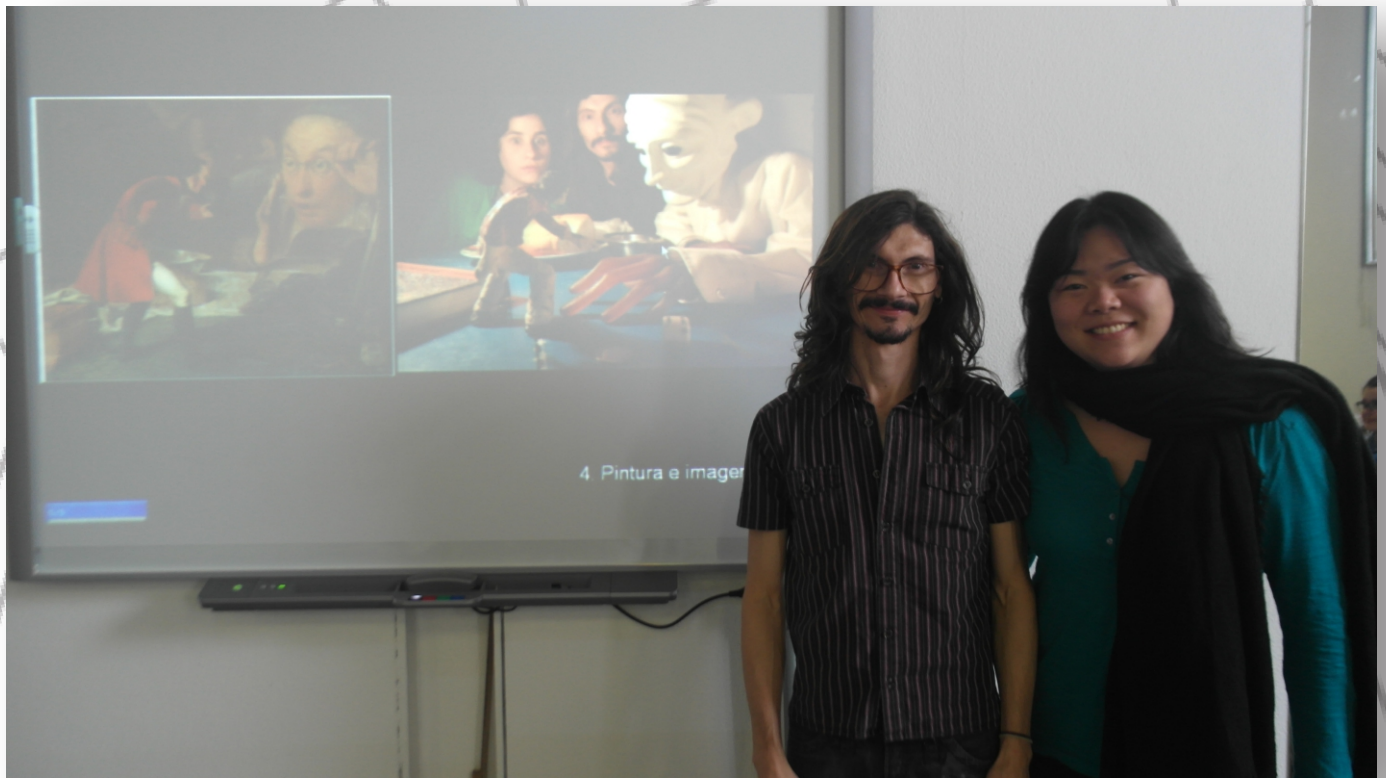


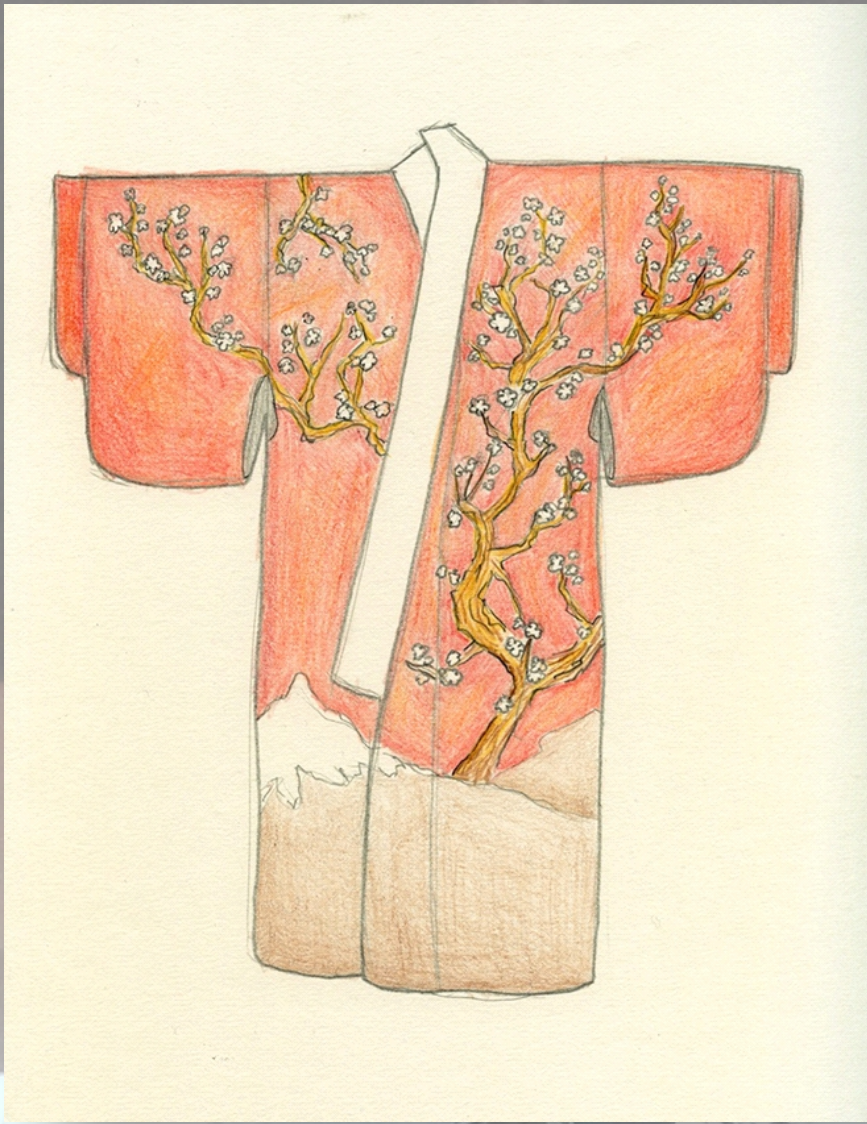
De: Renata Cardoso
Para: Juliana

Quando conheci a Ju, a achei muito séria. Com cara de brava. Nem falei com ela nesse dia, ela estava com seus colegas do mestrado. Nos conhecemos de verdade pouco tempo depois, e então pude perceber o quão doce e risonha ela era. Uma menina gentil, solidária, dedicada, e super talentosa. Estar ao seu lado era um prazer e uma alegria, Juliana deixava qualquer ambiente mais gostoso. Embora nós duas não tenhamos passado muito tempo juntas, todos os encontros que tivemos e atividades que realizamos foram repletos de amizade, companheirismo e animação. Aprendi muito com ela e sempre lembro de sua imagem com muito carinho. Me sinto grata por termos compartilhado momentos tão proveitosos, durante sua breve jornada por esse planeta.









De: Laura Françoço
Para: Juliana

Fiz esse desenho em homenagem a Juliana porque senti que precisava concretizar de alguma forma tudo o que eu pude aprender com ela! Que esta publicação possa ser uma semente que gere muitos frutos para todos que tiverem acesso a ele!











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 segundo 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.

