

O *SHOZOKU* E A CORPOREIDADE DO ATOR *KYOGEN*

Resumo

>

Este artigo vem expor a particularidade do *Shozoku*, designação para os figurinos de *Kyogen* - comédia clássica japonesa - que, ao manter as características de vestimentas da era Muromachi (séculos XIV a XVI) na cena, traz desafios ao corpo do ator ocidental no presente.

Palavras-chave:

Corpo. *Kyogen*. *Shozoku*

O *SHOZOKU* E A CORPOREIDADE DO ATOR *KYOGEN*

Alice Kiyomi YAGYU (USP)¹

¹Professora, diretora teatral e pesquisadora de Artes Cênicas. Docente do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: alicekali-cek1@gmail.com

DAIMYÔ - Ei! Ei, Tarôkaja, tu estás aí?
TARÔKAJA - Às vossas ordens!
DAIMYÔ - Tu estavas aí?
TARÔKAJA - Eis me aqui, diante de vós!²

O pequeno diálogo traz a dupla de personagens mais representativa do teatro *Kyogen*: o *Daimyô* (fazendeiro-guerreiro) e *Tarôkaja* (servo). A situação é corriqueira: o patrão chama o empregado para encarregar-lhe tarefas, mas o astuto vive escapando de suas obrigações.

O teatro cômico *Kyogen* e o drama lírico *Nô* compõem, juntos, o universo *Nogaku*, forma cênica japonesa da era Muromachi (1333-1573), época marcada pelo xogunato Ashikaga. Foi nesse mesmo período que várias artes - arquitetura, literatura, poesia, cerimônia do chá, jardinagem e ikebana - floresceram no país.

Complementares e ao mesmo tempo independentes, o

² GIROUX, Sakae M. *Kyogen: O Teatro Cômico do Japão*. São Paulo: Massao Ohno, p.123. (Trecho da peça *Boshibari*: atado num bastão).

Nô privilegia o canto e a dança (bailado); e o *Kyogen*, cuja tradução é “loucas palavras”, destaca o diálogo e a situação cômica.

Em cenas curtas, de vinte a trinta minutos, com dois ou três personagens em cena, o *Kyogen* é apresentado nos intervalos de peças *Nô*. Fazendeiros e patrões pasmados, servos atinados, religiosos inescrupulosos, deuses aprazeirados, mulheres ardilosas, benzedores maliciosos, camponeses ingênuos, cegos desamparados, além de insetos, cogumelos, e diabos humanizados se revezam em cerca de duzentas e cinquenta peças do repertório cômico; em meio a situações do cotidiano da época Muromachi, mas resistentes ao tempo: desavenças conjugais, conflitos de terra, traças e malandrags.

Shôzoku, os figurinos especiais

No mesmo palco *Nô*, destituído de cenário, surgem as personagens *kyogen* pelo *hashigakari*, a passarela. Anônimas, apresentam-se como alguém morador das redondezas, sem dados adicionais de época ou lugar, e realizam ações no tempo presente. Estão ricamente vestidas com *Shôzoku*, denominação exclusiva para os figurinos de *Nô* e *Kyogen*³.

Versões estilizadas de vestes da época Muromachi, os figurinos são constituídos basicamente de *hakama*, espécie de saia-calça, e quimono, e recebem complementos que indicam classe social, profissão, idade e sexo da personagem, em mais de trinta variações.

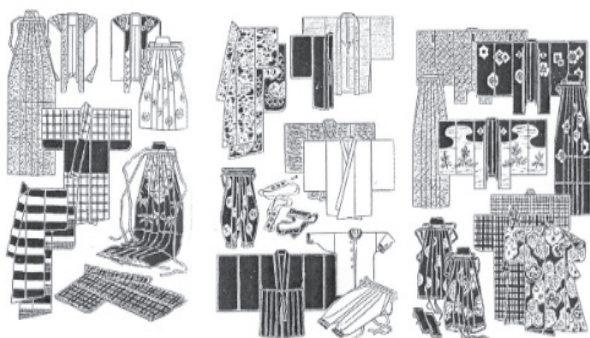


Figura 1 - Hakama; kosode; kataginu (FURUKAWA, 1985).

O servo veste um quimono *kosode* (*ko* = pequeno, *sode* = manga), de mangas menores àquelas do patrão, e padronagem colorida, e *kataginu*, espécie de jaqueta sem mangas, com ombreiras acentuadas e um *hakama*.

O patrão se apresenta com um quimono de cores sóbrias e *hakama*. O *daimyô*, o fazendeiro, vem caracterizado de chapéu avantajado, quimono de grossas listras horizontais, *hakama* longo e uma pequena espada.

A personagem feminina porta o *binan*, um adereço de cabeça com duas pontas laterais, um quimono e *obi* (faixa).

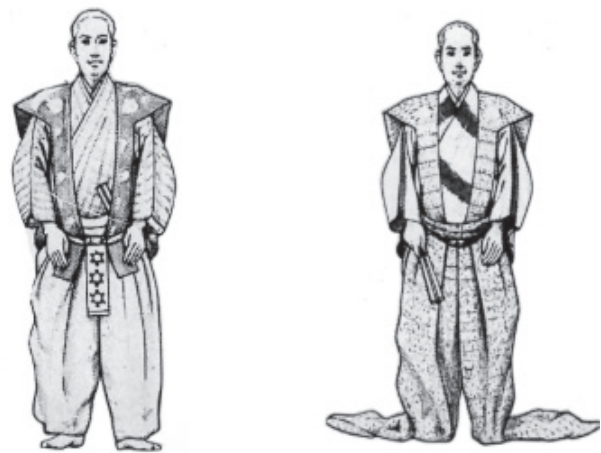


Figura 2 - Servo trajando *hakama*, *kosode* e *kataginu*; o patrão com *nagabakama* (calça longa com pregas) (KOBAYASHI, 1976)



Figura 3. *Daimyô*, com *nagabakama* (calça longa com pregas) e personagem feminina com *binan* (faixas laterais) (KOBAYASHI, 1976)

³ Diferem de *ishô*, que designa figurinos em geral.

Há figurinos especiais para personagens bem-humoradas, como vegetais, cogumelos, peixes e algas.

Nos escritos do estilo *Izumi*⁴, por exemplo, há detalhes sobre o traçado de linhas no corpo de cada personagem. Para *daimyô* e personagens que vestem o *suô* (espécie de sobretudo), a parte posterior da cabeça e o calcanhar estão em linha reta. A abertura do cotovelo e das axilas está definida em trinta centímetros e a dos tornozelos em vinte e um centímetros. Para personagens, como o patrão, que vestem o *nagakamishimo* (quimono e *hakama* longos), o queixo e a ponta do pé traçam uma linha reta, com a abertura do cotovelo e axilas em vinte e sete centímetros, e os tornozelos em torno de doze centímetros.

Os *shozoku* são consideradas esculturas vivas e cabe ao ator mantê-las em movimento sem deformá-las. Diz-se tradicionalmente que, se um figurino afrouxa na região do pescoço do ator, é sinal de que ele não atingiu a postura correta e a organicidade técnica; independentemente da intensidade do movimento em cena. O figurino deve ser uma presença “envelopante” em torno do corpo do ator, oposto a causar desconforto ou sensação de prisão, como relata o ator Mansaku Nomura (1984). Controlar o corpo com precisão requer habilidade, conquistada pela experiência e domínio dos *kata*.

Kata, Katachi

Termo amplamente utilizado para descrição de movimento no teatro tradicional japonês, *kata* significa “modelo” ou “forma”. Segundo Mori (2002, p. 97), *kata*, no teatro *Kabuki*, constitui “modelo”; ao passo que, em *Nô* e *Kyogen*, é “forma” (ou Forma, no sentido próximo à ideia de essência de Platão). O *kata* como modelo pode sofrer mudanças, mas o *kata*, Forma, não. Se o *kata* do *Nô* for alterado, não seria mais *Nô*.

De todo modo, os *kata* são formas fixas ou padrões de performance, referentes à ação,

mas aplicável a outros elementos de uma peça. O *kata* surge quando um ator desenvolve uma atuação apropriada do espírito de uma personagem - seja em termos de movimento, fala e/ou gesto - e ela é transmitida, por gerações de atores, como uma convenção, resultando em uma teatralidade particular. Assim, os *kata* são, antes de tudo, legados preciosos de performers conceituados.

De natureza simbólica ou abstrata, esses códigos de atuação, ao serem incorporados, adquirem organicidade e se dissolvem na ação. O público responde à forma e compreende o espírito.

A eficácia de uma performance depende do efeito orgânico obtido pelo ator junto ao espectador. Barba descreve o *efeito orgânico* como a capacidade de fazer a experiência do espectador um corpo-em-vida, atuando ações reais, que pode não ser inteligível, mas é coerente. A tarefa principal do ator não é ser orgânico, mas parecer orgânico “para os olhos e sentidos do espectador”. O diretor relembra que, para o reformista russo, *organichnost* (Органичность - organicidade) e *organicheskij* (органический - orgânico) eram qualidades essenciais na ação dos performers; isto é, a premissa para o espectador perceber ações fictícias como sendo reais e vivas. Para os atores, a busca pelo efeito orgânico é frequentemente acompanhado de um sentimento de apreensão, uma sensação inorgânica de seu próprio corpo e de suas ações. Somente depois de um longo e árduo processo, é possível um encontro entre a nova qualidade orgânica (segunda natureza) de suas ações e a percepção do espectador (BARBA, 2002, p. 236-251).

Em japonês, as palavras *kata* e *katachi* estão intimamente ligadas. *Katachi* significa forma, figura ou condição de algo ou alguém, perceptível por meio de nossos sentidos. A forma (*katachi*) possui natureza própria, seja pelo seu aspecto particular, pelo movimento ou ação apresentada.

⁴O *Kyogen* é praticado por famílias artísticas, que são afiliadas a escolas ou estilos. Existem dois estilos: o *Izumi*, dominantes em Tóquio; e *Ôkura*, na área de Kansai (Quioto, Nara, Osaka e Kobe).

O *kata* deriva do *katachi* na sua abstração máxima. Enquanto a forma (*katachi*) possui a força e a vitalidade do original, o modelo (*kata*) é sem vida, artificial, ou seja, é apenas “fôrma”.

A fôrma, no entanto, é a maneira pela qual se relaciona com a forma original. Contudo, a utilização do *kata* deve ocorrer em “técnica viva”, na qual o performer o “molda” através da plena disposição do corpo e espírito, para alcançar o *katachi*.

A característica de uma arte cênica é a força do corpo vivo em ação. O *kata* só adquire vida e torna-se *katachi* pela força viva do ator. O performer só alcançará uma atuação viva e pessoal na sua arte, ao assimilar e superar a forma artificial e impessoal do *kata*.

No aprendizado, o discípulo possui a forma viva (*katachi*) do mestre como referência para a sua imitação, obtendo-se o *kata*. A tarefa do praticante é converter o elemento exterior (*kata*) em interior, incorporando-o até que, ao adquirir vida, torna-se forma (*katachi*).

O *kata* do drama lírico é de natureza simbólica e *naimen teki* (interior), e o do *kyogen* é mais realista e *gaimen teki* (exterior). É mais livre, sem excessos, dentro da teatralidade pertinente a ele.

Grotowski afirmava que não existe contradição entre técnica interior e artifício (articulação de um papel por signos). Um processo pessoal que não tiver sustentação por uma articulação formal e por uma disciplina estruturada não se liberará e irá colapsar por ausência de forma (GROTOWSKI, 1989, p. 1-11).

Os *kata* não possuem significado inerente e, por esta razão, são ricos em expressão. A base para a realização desses modelos está na *kamae* (posição básica) e no *hakobi* (deslocamento).

Kamae e Hakobi

O ator Hisao Kanze relata o que é ‘estar’, ou melhor, ‘entrar’ na posição *kamae*:

Quando o ator está de pé, deve imaginar uma série de vetores de força invisíveis atuando

sobre o seu corpo, puxando-o em várias direções: para frente, para trás, para cima, para baixo, para direita e para esquerda. O ator encontra-se no centro de equilíbrio dessas forças. Aqui nasce o *Kamae*, ou seja, situar-se no ponto de equilíbrio de forças resultante da infinita energia centrada no ator (KANZE, 1980, p. 82).

Obtém-se este equilíbrio por esforço e treinamento sistemáticos, concentrando a energia necessária para unificar corpo e espírito na região do quadril (*koshi*), readaptando as possibilidades de movimento e respiração. A imagem de fios invisíveis que puxam o praticante para os quatro cantos também é válida. Se um dos fios for rompido, ele perderá o equilíbrio. Para mantê-lo, o performer terá de administrá-lo por meio de postura correta e utilização direcionada de musculatura e respiração.

Alcançado tal equilíbrio, segundo o próprio Hisao, o ator sentirá a força do *kamae*, que o protegerá, mesmo se o treinamento ocorrer num dia de frio intenso.



Figura 4 – Kamae, postura básica.

Da posição *kamae*, o praticante deverá entrar em *suriashi*, passo deslizante, como se traçasse uma linha no chão. Deve-se atentar para que o corpo não oscile vertical (cima-baixo) ou horizontalmente (direita-esquerda). Esse caminhar deslizante, numa posição em que nada se assemelha ao movimento cotidiano, é denominado *hakobi*.

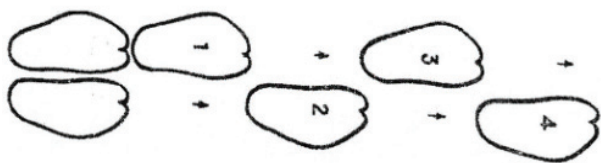


Figura 5 – *Hakobi*, deslocamento em caminhar deslizante. (HÔSHO, 1983)

No *hakobi* e em *kamae*, o controle da respiração é determinante, principalmente nos momentos em que a prende (*tsume*) ou a libera (*hiraki*).

No *hakobi*, o deslocamento se dá em linha contínua, enquanto no andar regular o mesmo evolui em pontos (um passo e outro). Na primeira forma de andar, a contenção de energia é infinita, possível pelo trabalho do *koshi* (quadril).

Hakobi é o princípio de toda ação. Sem demonstrar absolutamente nada, contando apenas com o ritmo e a energia empenhadas no caminhar, pode-se expressar várias instâncias da personagem, constituindo parte destacada da técnica de atuação: passos rápidos sugerem alegria ou excitação, enquanto passos para trás indicam tristeza ou desapontamento.

Kamae e *hakobi* formam as bases para todos os padrões de movimento. Constituem o primeiro corpo a ser construído, uma espécie de corpo-mãe, onde a fala encontra o seu lugar.

O ator japonês busca se apoiar no solo. Ele varia seus passos, alterna ritmos e sonoridades ao pisar, golpear e sapatear. Sua arte passa por sua relação com o chão. No Japão, diz-se que o modo de caminhar revela a identidade da pessoa; ou pode-se medir a qualidade de um artista pela capacidade de lidar com o chão. Quando Grotowski ou Barba descobriram [artisticamente] o Japão, notaram primeiramente os passos e, em seguida, a voz.

Qioguem, um experimento pedagógico

Tempos atrás, um grupo de alunos do curso de graduação em Artes Cênicas da UNICAMP realizou um projeto de criação cênica, tendo em vista a criação e a construção de per-

sonagem de caráter arquetípico-universalizante.

Sob orientação de uma docente, pesquisadora do *nogaku* (*Nô* e *Kyogen*), iniciou-se uma investigação dos elementos da cena cômica clássica, sua estrutura, os códigos espaço-temporais e o estudo da corporeidade do ator cômico.

As práticas corporais eram realizadas com quimonos, confeccionados em algodão cru e customizadas pelos alunos-atores, conforme se definiam o caráter de suas personagens.

Vestir o quimono ‘envelopando’ o corpo, criar ‘esculturas em movimento’, exercitar *kamae-hakobi* à exaustão, foram as etapas primeiras do processo. O treinamento coletivo incluiu exercícios de respiração, ativação da coluna e fortalecimento do *koshi* (quadril), fundamentais para incorporar a posição básica e deslocamentos.

Diferentes atores, distintos corpos, respondem de maneiras diversas a modelos similares de movimento. O treinamento com técnica de atuação estrangeira se constituía em uma etapa de sensibilização, despertando energias, o conhecimento de posturas e escalas dinâmicas, não devendo conduzir a uma “imitação” exterior da forma *Kyogen* como obra final.

Em paralelo às práticas diárias, procedeu-se à seleção de narrativas, pautada pelo critério de conteúdos universais e de personagens tipificados. Trechos de pura poesia, diálogos simples, mas ágeis, sem rubricas se abriam para jogos e livre improvisação. Estranhamento no início, o mundo *kyogen* vai se revelando muito familiar, quando experiências humanas são compartilhadas de forma lúdica.

A identidade de um procedimento cênico está infinitamente além da mera exibição do *savoir-faire* ou da imposição de um estilo marcante. Ela é o ponto a partir do qual a cena nos devolve a liberdade diante da obra, levando-nos a não reproduzi-la, mas a redefini-la.

Qioguem é o resultado da combinação de elementos próximos e distantes, do singular e do universal, do estranho e familiar, no trabalho do ator. Desde o início, o projeto foi norteado pela pesquisa de uma forma - *kata* - que buscasse uma outra forma - *katachi* - própria,

e a definiu. Compreender o papel do *shozoku*, o figurino *Kyogen*, na arte do ator, foi um dos caminhos.



Fig.6. Qiuogem?! - loucas palavras.
Flyer e programa do espetáculo.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. The Ripe Action. **Mime Journal**, Academic Research Library, Claremont, Califórnia, 2002-2003.

FURUKAWA, Hisasi; KOBAYASHI, Seki. Kyogen Jiten (Enciclopédia de Kyogen). Tóquio: Tokyodô Shuppan, 1985.

GIROUX, Sakae Murakami Giroux. Kyogen: O Teatro Cômico do Japão. São Paulo: Massao Ohno Editor e Aliança Cultural Brasil-Japão, 1989.

GROTOWSKI, Jerzy. Around Theatre: The Orient - The Occident. **Asian Theatre Journal**, Honolulu University of Hawaii Press, Cidade, Estado, v. 6, n. 1, p. 1-11. 1989.

HOSHO, Kuro. Hosho-ryu shimai shû (Coletânea de bailados do estilo Hosho, de teatro Nô). Tóquio: Wanya Shoten, 1983.

KANZE, Hisao. Banze Hisao Chosakushu (Escritos de Hisao Kanze). Tóquio: Heibonsha, 1980.

KOBAYASHI, Seki. Kyogen wo Tanoshimu. Tóquio: Heibonsha, 1976.

MORI, Mitsuya. The Structure of Theater: A Japanese view of Theatricality. Substance 98/99, University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, v. 31., n. 2-3, p.73-93, jun., 2002.

NOMURA, Mansaku. Tarokaja wo Ikiru (Viver Tarokaja). Tokyo: Hakusuisha, 1984.

Abstract

This article exposes the particularity of the *Shozoku*, a designation for *Kyogen's* costumes - a classic Japanese comedy - which, while maintaining the clothing characteristics of the Muromachi era (14th to 16th centuries) in the scene, brings challenges to the western actor's body in the present.

Keywords

Body. *Kyogen*. *Shozoku*.

Resumen

Este artículo viene a exponer la particularidad de los *Shozoku*, designación para los vestuarios de *Kyogen* - comedia clásica japonesa - que, al mantener las características de vestimentas de la era Muromachi (siglos XIV a XVI) en la escena, trae desafíos al cuerpo del actor occidental en el presente.

Palabras clave

Cuerpo. *Kyogen*. *Shozoku*.