

**O THÉÂTRE DU SOLEIL E A MONTAGEM DE RICARDO II**  
**Hibridismos entre Oriente e Ocidente**  
**THE THÉÂTRE DU SOLEIL AND THE RICHARD II MONTAGE**  
**Hybridisms between Orient and Occident**

Matsuda, Juliana Miyuki; Especialização em Cenografia e Figurino; UNIBASP  
[julianammatsuda@gmail.com](mailto:julianammatsuda@gmail.com)

**Resumo**

A proposta deste trabalho é analisar os trajes de cena do espetáculo Ricardo II, na produção da trupe de teatro francesa Théâtre du Soleil, sob a direção de Ariane Mnouchkine. A investigação busca identificar as influências do traje de cena do Oriente, notadamente do Japão, na elaboração dos trajes do Théâtre du Soleil.

**Palavras Chave:** Théâtre du Soleil; Traje de cena; Figurino.

**Abstract**

The purpose of this study is to analyse the play Richard II, in the production of the French theater troupe Théâtre du Soleil under the direction of Ariane Mnouchkine. The research seeks to identify the Oriental costume influences, notably from Japan, in elaborating the costume of the Théâtre du Soleil.

**Keywords:** Théâtre du Soleil; Costume; Costume design.

**Introdução**

Ricardo II faz parte do chamado ciclo de Shakespeare do Théâtre de Soleil. O ciclo 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)<sup>1</sup>.

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. (DUSIGNE, 2003, p. 58-59)

A trupe também realizou tours de 1982 a 1984: ao Festival d'Avignon, Festival de cinema de Munique, Los Angeles (Olympic Arts Festival) e Berlim (Berliner Festspiele). De acordo com os dados do Soleil, tiveram duzentos e cinquenta e três mil espectadores. (id., p.58-59)

A tradução e encenação do texto ficaram a cargo de Ariane Mnouchkine; a cenografia, por Guy-Claude François; máscaras de Erhard Stiefel e figurinos de Jean-Claude Barriera e Nathalie Thomas; a música de Jean-Jacques Lemêtre. (id., p.58-59)

A escolha do texto surge quando Ariane, insatisfeita com seu trabalho de dramaturgia sobre *Mefisto*, parte para uma pesquisa radical. Ela acreditava que a companhia precisava se disciplinar. "Era preciso, conseqüentemente, elevar o padrão, nos superar, traduzindo e encenando Shakespeare. (...) Muitas vezes se monta uma peça por conta de uma só cena. Acho que quis montar *Ricardo II* pela cena da abdicação. Depois, fiquei encantada com todo o resto." (MNOUCHKINE, 2011, p. 147)

Ariane comenta que em cada um dos espetáculos, há um tipo de identificação com a peça. "Não se pode montar um espetáculo que não fale um pouco de nós mesmos, dos nossos horrores, fantasmas e desejos." (id., p.23)

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." (id., p.147)

Em uma grande viagem entre 1963 e 1964, ela desenvolve o desejo de escrever sobre o Camboja. Mas em 1979, ela ainda acreditava que não estava preparada para escrever a peça e por isso retoma o bardo Inglês.

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. Shakespeare, o "especialista que conhece os instrumentos mais justos e adequados às histórias de paixão e dos destinos dos homens"<sup>2</sup>, os prepararia para o que seria dito nos próximos espetáculos da companhia.

Para Ariane (2011, p.209 e 146), Shakespeare invoca tudo, cada um dos seus personagens é uma pessoa inteira, uma alma complexa, completa.

A ideia de montar Shakespeare com inspiração oriental, praticamente "surge" nas viagens que 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 vinha sendo estudado por Ariane há um longo tempo, desde sua grande viagem pela Ásia. Ele funciona como uma ferramenta para que os atores não sejam realistas. Ela se aproveita das sabedorias orientais para desenvolver a atuação do ator. (id., p.167, VIANA, 2010, p.233)

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, tempo! é preciso descansar a massa, para que ocorra a fermentação. (ibid., p.18)

Para ela, "o realismo, o jogo psicológico não é arte"<sup>3</sup>, pois ele limita o ator à mera imitação, ele esconde o sintoma do sentimento, e não é isso o que Ariane deseja. Ela quer que o caráter e questões sociais e psicológicas sejam sugeridos pelas situações e movimentos do ator e não apenas pela fala. (PRONKO,1986, p.188)

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 nascer 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)

Nas peças, o oriente é criado com a imaginação dos atores. Muitos não haviam visto de perto ou vivenciado nem o Kabuki e nem o Japão. A

experimentação deles com o orientalismo foi feito por meio da criatividade de suas próprias mentes. (id., p.52)

As 'temáticas' orientais são frequentemente resgatadas pelo Théâtre du Soleil. Mas não contam exatamente a história tradicional do país, nem tentam ser exatamente fiéis aos formatos e técnicas utilizadas por eles, mesmo porque Ariane têm ciência de que os artistas destas artes como o Kabuki, por exemplo, são ensinados desde a infância, e este trabalho de uma vida não pode ser comparado. Mesmo porque, também, não é esta a intenção do grupo. Eles criam a própria versão, um "desenho" de como seria o Kabuki, o Japão, a Ásia. Dessa forma, desenvolvem sua própria individualidade.

O cenário de o ciclo de Shakespeare foi criado por Guy-Claude François<sup>4</sup>, e Ariane. O processo surge com um pedido de Ariane, depois Guy-Claude propõe outras ideias, e juntos simplificam o espaço. "Até ter um espaço que, aparentemente, é só um vazio. Isto é, o famoso vazio matricial do qual eu falo o tempo todo." Ou seja, tudo o que não contribui com a cena é removido. Seja o cenário ou objeto ou figurino, se não destaca o personagem ou se não há um motivo para ser mantido, é removido. (ibid., p. 20-21 e 194)

O cenário das três peças do ciclo foi o mesmo. Eram compostos por "um tapete de coco e tiras pretas. Não tinha nada. Sedas ao longe." Este completo "vazio" é preenchido com a imaginação do público. O espaço lembra muito o cenário do palco Nô, exatamente por esta limpeza. Em uma cena ou outra há um móvel, mas apenas o essencial. (ibid., p.195)



Figura 1 - Ricardo II, Palais des Papes, Avignon, 1982.<sup>5</sup>

Guy-Claude fez grandes telas de seda que funcionaram como pano de fundo. Eles desmoronavam durante a representação: quando eram sedas levíssimas, caíam delicadamente como nas cenas de "A Noite de Reis"; quando pesadas, caíam fortemente para enfatizar a atmosfera dramática em Ricardo II. A seda foi tingida na própria Cartoucherie, em grandes tanques com corantes naturais, até que se atingisse a cor na tonalidade e vibração desejada, depois colaram folhas de cobre e ouro. (FRANÇOIS, 2009, p.34-35)

Observando a figura acima, a sensação que surge é de requinte, mas ao mesmo tempo, de extrema violência. Parece uma lâmina manchada de sangue. Ariane é clara quando esclarece que já na primeira entrada de Ricardo, ela desejava que o turbilhão do conflito fosse percebido. (PRENOWITZ; WILLIAMS, 1999, p.97)

Os figurinos eram parte determinante desta escolha.

## **Ricardo II**

A primeira peça do ciclo de Shakespeare conta a história do Rei Ricardo II<sup>6</sup> (1367-1400), Rei da Inglaterra de 1377 a 1399.

A peça inicia com Henrique Bolingbroke e Mowbray Thomas se desentendendo sobre uma suposta conspiração contra o rei. Henrique é seu primo, filho de João de Gaunt que é seu tio e braço direito. João de Gaunt era um homem muito influente, experiente, rico e ambicioso, porém leal ao rei.

O embate só poderia ser resolvido com uma batalha entre os dois homens, que para que recuperassem a honra provariam a lealdade com a vida. Mas o rei Ricardo impede o combate e como solução exila os dois homens: Bolingbroke, por alguns anos e Mowbray, para sempre.

Ricardo logo parte para a Irlanda para reprimir uma revolta. Mas antes de partir, descobre que João de Gaunt está muito doente. Ele pede para que sugiram ao médico que deixe que João morra, assim poderiam tomar a herança de Bolingbroke e utilizar seus bens para levar para guerra.

O rei comete também outros erros. Segue conselhos de bajuladores, recompensa apenas seus favoritos, sobrecarrega a população com altos impostos e é cruel com aqueles que não gosta por mágoas passadas.

Durante esse tempo 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 recebe mais suporte. A nobreza, liderada pelo Conde de Northumberland, concorda com o pedido e dá apoio a Bolingbroke.

Quando o rei volta da Irlanda, seus seguidores estão todos mortos ou presos, as tropas gaulesas de reforço estão dispersas, o duque de York, seu tio, governador do reino se une aos rebeldes, e todo país é levantado contra Ricardo.

Ricardo perde as esperanças e se rende à Bolingbroke, e o segue até Londres. Ele é deposto e obrigado a adotar Bolingbroke como herdeiro e abdicar em seu favor. Separado de sua esposa, que é devolvida à França, ele é conduzido à prisão e assassinado.

Bolingbroke se torna o rei Henrique IV.



Figura 2 - No centro, Georges Bigot (Ricardo II). Ato II, cena 1. Morte de João de Gaunt e Ricardo II enfrenta o tio duque de York.<sup>7</sup>

O figurino do ciclo de Shakespeare é todo inspirado em vestes elisabetanas e em vestes orientais. Este choque de culturas nos leva a um universo paralelo, uma outra terra, que não fica no Japão e nem na Inglaterra. Por isso não há a construção exata das formas orientais (Nô, Kyogen, Kabuki), pois o intuito era de simplesmente se quebrar qualquer indicação naturalista, e gerar o distanciamento. (PRENOWITZ; WILLIAMS, 1999, p.91-92)

Ariane também utiliza nas peças bases do teatro Balinês e o Kathakali; portanto, não busca um formato concreto, mas certamente imagens do universo ritual e cavaleiresco de Ricardo II se encontraram mais fortemente na "Idade média" do Japão. (ibid., p.93)

Os cavaleiros vestem saias amplas, escuras, de brocado brilhante. Adereços de cabeça bordados que enquadravam os rostos. Alguns deles tinham o rosto mascarado ou com uma pintura branca.

Kiernander (apud VIANA, 2010, p.234) 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. O figurino possui várias camadas de capas e saias sobrepostas que dão um tamanho mais impositivo. Os rufos, a assimetria na parte superior do traje e outros elementos, surgiram de desconstruções de imagens renascentistas que retratavam pessoas vestindo capas drapeadas sobre um ombro.

Com a silhueta geral dos figurinos definida, partiram para construção dos trajes em tecidos mais requintados e brilhantes. Alguns brocados, descobertos em Lyon, haviam sido manufaturados para vestes eclesiásticas e continham fios de ouro reais. (id, p.234)

Os trajes, até depois do início das apresentações continuaram a se desenvolver, ao final, o resultado ficou semelhante aos trajes do Kabuki. O figurino foi feito para ser visto sempre em movimento. Para conseguir o efeito, os atores faziam grandes entradas e saídas laterais e saltos verticais, sempre correndo. Isso revelava melhor as diversas camadas de sobreposições, além de deixar um rastro atrás, tudo enfatizado por luzes de ribalta. (id., p.234)

No pescoço os atores levam o rufo, usam doublets<sup>8</sup> xadrezes com obis amarrados na cintura e capas drapeadas, ou uma veste muito similar ao kimono por cima de um lado dos ombros. Na cabeça, os atores usam uma faixa presa na testa, que lembra o *hachimaki*<sup>9</sup>, amplamente usado pelos japoneses como símbolo de guerreiros e esforço.

Ricardo II por sua vez, veste sempre trajes claros, que de acordo com Prenowitz; Williams, (1999, p.91) revela que para Mnouchkine seu jovem rei Ricardo II, envolto em tecidos drapeados brancos, lembra um pequeno pássaro. De fato, a

personalidade de Ricardo é a de um rei frágil e ingênuo, acabaria por ser uma presa fácil nas mãos de uma corte interesseira.

O rufo, como limita a movimentação, cria uma estrutura corporal superior rígida. Os atores mantêm as cabeças eretas, sem virar o pescoço para os lados, e sua fala é melhor projetada para o público. Suas poses comumente eram viradas para o público, os joelhos flexionados e os cotovelos tensionados e apontando para fora. (id., p.91)



Figura 3 - Samurai de peça Kabuki: *Ichinotani Futaba Gunki* (Crônicas da Batalha de Ichinotani)<sup>10</sup>

Percebemos, ao comparar as duas imagens anteriores, uma grande semelhança. Nelas, Ricardo e o Samurai usam vestes de cores mais claras. A postura rígida e estruturada, a saia e o hakama amplos e o brilho sempre presente na roupa.

Pronko (1986, p.154-155), numa encenação experimental de *O Judeu de Malta* no Pomona College em 1964, utiliza técnicas do Kabuki para intensificar a teatralidade da peça elisabetana. Ele acredita que a mistura deu um estilo mais autêntico à peça. E aponta:

a justaposição do Kabuki com o elisabetano, que pode parecer à primeira vista bastante assombrosa, não é só de natureza eminentemente teatral, mas também serve de abordagem fecunda ao problema do estilo na



encenação de textos elisabetanos. Embora já se haja escrito um bocado de coisas a respeito dos estilos de representação das eras isabelina e jacobiniana, os estudiosos são obrigados a admitir, no fim de contas, que pouca coisa é conhecida com certeza. O Kabuki oferece uma tradição teatral ainda viva que apresenta pasmosas similaridades com muita coisa que, segundo nos dizem, ocorreu no palco inglês, há trezentos ou quatrocentos anos atrás. (...) A mistura do velho e do novo, do refinado e do bárbaro, típica da Inglaterra isabelina e do Japão dos Tokugawas, é vista nos teatros de ambos os países. (...) Prostituição, violência, derramamento de sangue, vingança encontram eco em muitas das mais representativas peças elisabetanas e do Kabuki. Refinamento e barbárie, ambos por vezes além do gosto moderno, nos chocam por sua justaposição em Marlowe, Shakespeare, Ford e Webster, tal como nas obras de Chikamatsu ou Takeda Izuma, quando nos são exibidos. Os dois teatros elevam o elemento histórico ou o lendário ao nível do heroico, pintam o encontro entre os mundos natural e sobrenatural, justapõem cenas entre problemas insolúveis, desembocam na morte cenas da máxima jovialidade.

Pronko e Ariane percebem, apesar do contraste, uma grande similaridade entre o teatro Kabuki e o Elisabetano.

Se por um lado, Shakespeare carece de estrutura de encenação teatral, como é dito em Kiernander (apud VIANA, 2010, p.234):

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.

E por outro lado, o Kabuki carece de valor em texto literário:

Um leitor ocidental de um texto Kabuki provavelmente concluirá que a peça carece de valor, porque o texto como tal oferece pouquíssimo em termos de interesse literário, psicológico, filosófico ou sociológico. Tendemos a julgar as peças pela versão escrita mais do que pela encenação no teatro, julgamento este inviável, quando qualquer forma de drama oriental está em pauta. (PRONKO, 1986, p. 130)

A transformação das duas formas juntas. O oriente e o ocidente harmonizados, os dois universos unidos, possibilitam a criação de um teatro mais completo, total, um como complemento do outro. Certamente o teatro tem muito a ganhar com este diálogo.

## **Conclusão**

Percebemos como a apropriação de técnicas, ideias e estilos de mundos opostos podem construir um diálogo teatral possível e desenvolver a arte em um nível mais elevado. Estes paralelos, pouco explorados ainda, nos permitem criar até mesmo uma nova fase no teatro, que permite que nossa percepção seja mais verdadeira e profunda.

Esta peça do ciclo de Shakespeare, Ricardo II, foi um espetáculo precursor de outras montagens do Théâtre du Soleil que utilizariam o oriente como fonte de inspiração.

Os espetáculos A Noite de Reis (1982) e Os Átridas (1990-1993) com influências da Índia, a partir de tradições culturais como o Kathakali, Bharata Natyam e Kûtiyattam com maior ênfase e o Natya Shastra em menor ocorrência.

As influências japonesas do Nôgaku (Nô e Kyogen), Bunraku e Kabuki, presentes em Ricardo II (1981), Henrique IV (1984).

Tambores sobre o dique (1999) recebe influências mistas do Japão, China, Coréia e Vietnam.

Influências balinesas podem ser encontradas em numa produção anterior, L'Âge d'Or de 1975. E nas máscaras de Erhard Stiefel em A história terrível e inacabada de Norodom Sihanouk, rei do Camboja (1985-1986).

A China, num espetáculo organizado por Ariane em Gengis Khan de 1961, antes mesmo da criação do Théâtre du Soleil. Algumas criações com influências chinesas também podem ser vistas em L'âge d'Or.

O Tibete, na peça Et soudain des nuits d'éveil (1997).

A história terrível e inacabada de Norodom Sihanouk, rei do Camboja (1985-1986), recebeu influências e história como fonte no Camboja.

Certamente, muitas outras produções futuras do Théâtre du Soleil com influências orientais poderão ser vistas.

## Referências

BREMNER, Ian. **The Reign of Richard II, 1377-1399**. Última atualização em 17 de fevereiro de 2011. Disponível em: [http://www.bbc.co.uk/history/british/middle\\_ages/richardii\\_reign\\_01.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/british/middle_ages/richardii_reign_01.shtml) acessado em 15 de maio de 2012.

FRANCK, Martine; ROY, Claude. **Double Page nº21 - Le Théâtre du Soleil: Shakespeare**. França: 1982.

FRANÇOIS, Guy-Claude. **"Construire pour le temps d'un regard" Guy-Claude François**. Nantes: Musée des Beaux-Arts, 2009.

MNOUCHKINE, Ariane, 1939. **A arte do presente; entrevistas com Fabienne Pascaud**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

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

PRENOWITZ, Eric; WILLIAMS, David. **Collaborative Theatre - The Théâtre du Soleil Sourcebook**. Londres e Nova York: Routledge, 1999.

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

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

---

<sup>1</sup> In: Théâtre du Soleil, 1999-2012. 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> acessado em 5 de abril de 2012.

<sup>2</sup> In: Théâtre du Soleil, 1999-2012. 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> acessado em 5 de abril de 2012.

<sup>3</sup> PICON-VALLIN, Béatrice. **L'Orient au Théâtre du Soleil: le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original**. In: Théâtre du Soleil, 1999-2012. 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> acessado em 9 de abril de 2012.

<sup>4</sup> Cenógrafo do Théâtre du Soleil, se uniu ao grupo em 1968.

<sup>5</sup> (FRANÇOIS, 2009, p. 34)

<sup>6</sup> 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)

<sup>7</sup> (FRANCK; ROY, 1982)

<sup>8</sup> Jaqueta masculina ajustada ao corpo, usada desde o século XIV ao século XVII.

---

<sup>9</sup> O *hachimaki* (=faixa enrolada em torno da cabeça) tornou-se conhecida no mundo após a Segunda Guerra Mundial, os *kamikaze* (pilotos suicidas) utilizavam a faixa com o desenho da bandeira japonesa. Seu uso simbolizava decisão, esforço, espírito guerreiro, coragem e proteção. Atualmente, é usado por estudantes e atletas, para auxiliar a concentração e dar confiança; e em festivais culturais ou competições esportivas. In: <http://web.archive.org/web/20060517233953/http://www.acbj.com.br/alianca/palavras.php?Palavra=83> acessado em 7 de abril de 2012.

<sup>10</sup> (OHKURA; KAMIMURA, 2001)