

## As Influências do Teatro de Bonecos Japonês na animação à vista do público<sup>1,2</sup>

Valmor Belframe<sup>3</sup>

Alex de Souza<sup>4</sup>

**Resumo:** O presente artigo aponta algumas das influências percebidas no teatro de animação ocidental advindas dos dois principais gêneros japoneses de teatro de bonecos, o *Bunraku* e o *Kuruma Ningyo*. Ambos possuem, em suas formas de manifestação mais recentes, a peculiar característica de exibir os atores juntamente com os seus bonecos. Contudo, esta característica que está inserida em um determinado contexto oriental é transposta para o ocidente sob um novo olhar.

**Palavras-chave:** Animação à vista – Teatro de Bonecos – Bunraku – Kuruma Ningyo

Atualmente percebemos uma profusão de espetáculos de teatro de bonecos com animação à vista do público, sendo aceito pelo público com naturalidade e sem grandes questionamentos pelo uso desta técnica. No ocidente, a animação de bonecos à vista do público tem uma história relativamente recente, possuindo uma produção relevante e até certo ponto documentado a partir da segunda metade do século XX. Contudo, no Japão essa linguagem do teatro de animação surge muito anteriormente, estando intimamente ligada ao desenvolvimento dos dois principais gêneros de teatro de bonecos japoneses: o *Bunraku* e o *Kuruma Ningyo*.

Em ambos, é notável a influência que exerceram no teatro de bonecos europeu no último século, especialmente pela característica marcante de trazer à cena o animador juntamente com os bonecos à vista do público.

### O animador no *Bunraku*

Segundo os estudos de Giroux e Suzuki (1991) e de Kusano (1993), no Japão antigo, até

quase o final do século XV, os bonecos eram construídos e utilizados para fins religiosos. Denominados *hitokata* (formas humanas), só aproximadamente a partir do ano de 1600 é que começam a ser chamados de *ningyo* (bonecos), com finalidade maior de entretenimento.

A narração cantada de histórias foi uma arte muito popular que floresceu entre os séculos XI e XII no Japão e ao final do século XVI, estando esta arte já muito mais refinada, fica conhecida como *jôruri*, devido ao nome de um dos personagens mais conhecidos dessas recitações. Inicialmente, a pessoa que recitava as histórias também tocava um instrumento de cordas em acompanhamento, mas com o desenvolvimento do *jôruri*, acrescentou-se um músico especializado no acompanhamento sonoro da narração, o tocador de *shamisen*<sup>5</sup>.

No início do século XVII, alguns animadores de bonecos são convidados a apresentarem-se juntamente com recitadores de *jôruri*, para representar as ações descritas nas narrativas, criando assim o início do teatro de bonecos japonês chamado *ningyo jôruri*, que somente no

.....

<sup>1</sup> Trabalho oriundo da Pesquisa “Teatro de Bonecos: transformações na poética da linguagem”, CEART/UEDESC.

<sup>2</sup> Este artigo, com algumas modificações, foi publicado na monografia “O Que é Aquilo Atrás do Boneco?! Um Estudo Sobre a Animação de Bonecos à Vista do Público”.

<sup>3</sup> Orientador da Pesquisa, professor do Departamento de Artes Cênicas, CEART/UEDESC.

<sup>4</sup> Mestrando em Teatro – PPGT/UEDESC, vinculado ao Projeto de Pesquisa como Voluntário.

<sup>5</sup> Instrumento musical de três cordas, com caixa de ressonância feita de madeira e couro de gatos.

século XIX passa a ser denominado *Bunraku* popularmente, tal como é hoje mundialmente reconhecido. O *ningyo jôruri* era formado então por três principais elementos: a recitação *jôruri*; o acompanhamento instrumental de *shamisen*; e a representação da narração através dos bonecos.

Depois de décadas, a representação por bonecos no *ningyo jôruri* sofre uma mudança significativa, ganhando destaque no início do século XVIII, como descreve Darci Kusano:

*Originalmente, os operadores ficavam ocultos por uma cortina, movimentando os bonecos acima de suas cabeças. No entanto, após o estrondoso sucesso da encenação de Sonezaki Shinju, em 1703, com uma cortina translúcida, que permitia ao público ver os manipuladores operando os bonecos, ao assumir a gerência do Takemoto-za, em 1705, o dramaturgo Izumo Takeda, que dava enorme importância ao apelo visual do teatro, decide estabelecer o degatari, sistema de se colocar os manipuladores de bonecos, o narrador e o instrumentista de shamisen totalmente à vista do público, o que acaba causando grande sensação e estabelecendo uma nova tradição no Bunraku. (KUSANO, 1993, p.47).*

Em 1715, o narrador e o tocador de *shamisen*, que até então ocupavam o lugar central do palco, são dispostos ao lado do palco principal, que passa a ser ocupado pelos bonecos e seus animadores, assim como pelos recém-criados cenários móveis. Percebe-se com isso o gradativo aumento da importância da representação dos bonecos nesses espetáculos japoneses.

Sendo cada vez mais o alvo das atenções do público, no decorrer de aproximadamente uma década, os bonecos obtiveram um grande salto de desenvolvimento com relação às suas possibilidades técnicas. Na antiguidade japonesa eles eram feitos de argila e muito posteriormente começaram a ser construídos em madeira. Somente por volta de 1690 são construídas diversas articulações no corpo do boneco, dando-lhes, por exemplo, braços móveis.

Atendendo ao apelo do público por mais realismo na animação dos bonecos, em 1727 é construído um boneco feminino capaz de abrir e fechar os olhos e a boca. Segundo Kusano (1993) até 1733, já existiriam bonecos com articulações nas pernas e braços, capazes de movimentar também os olhos e os dedos das mãos.

Nesse período existiam dois sistemas predominantes e originais de animação, o *tsukkomi* e o *katatezukai*, em que cada boneco era animado por somente um ator, como relata Kusano:

*No método tsukkomi ('enfiar'), o operador colocava suas mãos nas mangas do boneco e manipulava-o acima de sua cabeça; enquanto no método katatezukai ('manipulação com uma mão'), o operador sustentava o boneco com sua mão esquerda e movimentava o boneco com a mão direita. (KUSANO, 1993, p.46).*

Mas o talentoso animador de bonecos Bunzaburo Yoshida I (? – 1760) aperfeiçoou este sistema *katatezukai* e criou o sistema de animação por três pessoas, em 1734, chamado de *sannin-zukai*. Sistema este, que revolucionou a animação de bonecos no Japão e tornou-se um dos sustentáculos do *ningyo jôruri*, pois possibilitou ao boneco movimentos muito mais próximos dos humanos. Giroux e Suzuki afirmam que

*Os bonecos passam a adquirir capacidades de expressões cada vez mais humanas e o conteúdo dramático das peças começa a se tornar mais e mais realista<sup>6</sup>. A descrição lírica dos cenários, ainda bastante marcantes nas obras de Monzaemon, cede lugar ao diálogo que aproxima as peças de bonecos representadas por atores humanos. (GIROUX e SUZUKI, 1991, p.52, nota nossa).*

Nesse novo sistema, o mais graduado dos animadores insere sua mão esquerda na parte de trás do boneco, através das vestes. Com a mão dentro do boneco, ele pode controlar tanto a postura, quanto a cabeça e seus diversos mecanismos. Também ele é o responsável pelos movimentos do braço e mão direita do boneco, com todos os seus possíveis mecanismos.

.....

<sup>6</sup>O termo "realista" a que os autores se referem não se trata da Estética Realista ocidental, defendida por Emile Zola. Trata-se do fato de que tanto a dramaturgia quanto a movimentação dos bonecos começaram a adquirir características mais próximas da realidade humana e se afastar de certas convenções literárias da narração.

O segundo animador, com a sua mão direita cuida da mão e braço esquerdos do boneco, devendo estar em total harmonia de movimentos com o outro braço e o resto do corpo. O menos experiente dos três animadores ocupa-se com os movimentos das pernas. Nos bonecos femininos, que em sua maioria não possuem pernas, ele as cria dando o volume e o movimento sob as vestes com as próprias mãos.

O treinamento em cada estágio da animação de um boneco no *ningyo jôruri* leva de três a dez anos, conforme o desenvolvimento do artista. Desta forma, o mestre pode levar aproximadamente trinta anos até possuir completo conhecimento e domínio de todas as partes de um boneco.

Com esta inovação na maneira de animar os bonecos, houve a necessidade de se criar uma das mais interessantes convenções no teatro de bonecos japonês: a inexistência do animador que está à vista do público.

Os três animadores posicionam-se diretamente atrás do boneco. Para reduzir a atenção do público nas figuras humanas, eles vestem-se inteiramente de negro, cor que representa a ausência e a inexistência na cultura nipônica. Estas vestes negras, incluindo luvas longas e capuzes, cobrem todo o corpo. De certa forma, os animadores assumem a função de sombras dos bonecos, inseparáveis do corpo que se move como se tivesse vida própria. Conforme Marco Souza,

*Uma função explícita, que fica exatamente nítida pelo fato dos manipuladores se vestirem de negro (kuroi em japonês), justamente para evocar a figura de uma sombra que acompanha e que compõe a totalidade do corpo do objeto. Só que, mesmo oculto pela vestimenta negra, a presença física do manipulador continua visível no palco porque, diferente do Teatro Negro de Praga, não há um fundo negro que o mimetize da visão do público – frisando ainda mais a metáfora do corpo formado pela união de manipulador e objeto porque como no corpo real, a sombra é sempre possível de ser vista. (SOUZA, 2005, p.53).*

Com o desenvolvimento das técnicas de animação e com o aumento das expectativas do público em ver bonecos com movimentos tão próximos ao dos humanos, os animadores ganharam mais prestígio junto ao público, que deixou conhecer também o rosto destes artistas.

Assim, dependendo das cenas e dos espetáculos apresentados, até mesmo os três animadores podem estar com o rosto à mostra. No entanto, na maior parte das vezes, somente o mestre utiliza este procedimento, devido a sua habilidade mais bem desenvolvida de não demonstrar quase nenhuma expressão ou reação com o rosto.

No que diz respeito à aceitação do público a essa convenção, Kusano observa que

*O público japonês adepto do teatro de bonecos afirma ter interiorizado a tal ponto a convenção dos kurogo, 'os manipuladores de bonecos vestidos totalmente de negro', que sua presença no palco passa realmente a implicar a sua inexistência, não interferindo de maneira alguma na apreciação do espetáculo. No entanto, ao espectador estrangeiro e ao espectador japonês que vê pela primeira vez uma encenação de Bunraku, a presença dos kurogo pode, inicialmente, parecer estranha, incômoda, não havendo meio de ignorá-los, pois desviam a atenção dos bonecos fazendo com que estes pareçam pequenas trouxas de roupa, perdidas no meio das massas sólidas dos corpos dos manipuladores, uma multidão confusa de bonecos e homens. Contudo, aos poucos, e em curto espaço de tempo, como asseguram os estrangeiros, o palco que parecia abarrotado de corpos estranhos vai gradativamente sendo ocupado pelos bonecos, que se avultam à medida que vão impondo sua presença através da expressão de suas personalidades, transformando-se de bonecos em criaturas de carne e osso, que traduzem as mais profundas emoções humanas. (KUSANO, 1993, p.199).*

A maior parte das inovações surgidas no teatro de bonecos japonês ocorreu graças à concorrência entre as companhias profissionais, que disputavam entre si as atenções e o reconhecimento do público. Na história do *ningyo jôruri* houve muitas quedas e renascimentos dessa arte.

Em um destes renascimentos, em 1805, Uemura *Bunrakuken* (1737-1810) forma o grupo que dará origem, em Osaka, à casa teatral *Bunraku-za*, que alguns anos mais tarde associou definitivamente, até os dias atuais, este nome ao *ningyo jôruri*. Conforme Giroux e Suzuki,

*Cerca de cinqüenta anos depois, o resultado de seu esforço se concretiza com o ápice de florescimento desse teatro. Em sua homenagem, em 1872, a única e imbatível companhia profissional de bonecos é batizada de Bunraku-za. Desde então, a denominação anterior ningyô jôruri e Bunraku-za passam a ser sinônimos para designar o teatro em questão, tornando-se, finalmente, Bunraku o nome de preferência popular para indicar esse gênero teatral. (GIROUX e SUZUKI, 1991, p.69-70).*

O ressurgimento do teatro de bonecos com a formação do *Bunraku-za* estimula a criação de outras companhias profissionais, ainda que estas não conseguissem alcançar o mesmo lugar de destaque. No entanto, o *Bunraku-za* é quase totalmente destruído por um incêndio acidental, em novembro de 1926. A maior parte dos seus bonecos, que eram mantidos há gerações pela companhia, foram destruídos. Quatro anos depois o teatro é reconstruído e permanece em atividade até 1945, que durante a Segunda Guerra Mundial, sofre um novo incêndio causado por um bombardeio aéreo, destruindo totalmente o *Bunraku-za*.

Com o fim da guerra, em 1946, o *Bunraku-za* é novamente reconstruído, mas seus espetáculos já não atraem mais o público como antes. Com os rumores de que o *Bunraku* estava chegando ao seu fim, foram feitas tentativas de mesclar apresentações de peças tradicionais com peças novas criadas e adaptadas, até mesmo de obras estrangeiras, como *Madame Butterfly* e *Hamlet*.

O *Bunraku-za* divide-se em duas companhias, que passam igualmente por dificuldades financeiras, mesmo com o apoio governamental que os isenta de impostos e outorga títulos governamentais a artistas de destaque. Em 1962, vinte e oito artistas das duas companhias realizam uma turnê pelos Estados Unidos e Canadá. Ao retornarem desta turnê, conseguem finalmente a criação de uma associação semi-governamental para subsidiar o *Bunraku*, re-unificando os dois grupos que voltam ao *Bunraku-za*, em Osaka.

Vários outros grupos não pararam de representar os *ningyô jôruri*, mas “apesar de existirem mais de uma centena de grupos amadores e semi-profissionais de *Bunraku* por todo o Japão, apenas esse grupo de Osaka é conhecido como a companhia de *Bunraku*”. (GIROUX e SUZUKI, 1991, p. 59).

Graças a essa turnê na década de 1960, o *Bunraku* conseguiu erguer-se mais uma vez no Japão, além de ter disseminado no ocidente algumas particularidades dessa arte, como a animação de bonecos à vista do público. Desde então, tem sido mais freqüente o estudo das técnicas utilizadas pelos japoneses na animação de bonecos, assim como a curiosidade do público com relação ao *Bunraku*, solicitando outras turnês da companhia japonesa.

## O Animador no *Kuruma Ningyo*

Mesmo sendo o gênero japonês de teatro de bonecos mais conhecido dentro e fora do Japão, o *Bunraku* não é o único. Uma outra forma que utiliza a animação de bonecos à vista do público é o chamado *Kuruma Ningyo*. Conforme Souza,

*[...] é um modelo cênico quase tão secular como o supracitado Bunraku, mas que, ao contrário dele, é praticamente desconhecido do grande público internacional e trabalha com uma técnica que consiste na união de um único ator-manipulador com o boneco movimentado. (SOUZA, 2005, p.58).*

Criado na cidade de Hachioji, sua primeira estrutura consistia em um único artista que, sentado, animava dois bonecos com suas mãos, além de fazer as vozes deles e narrar a história. Somente passou a ser conhecido pelo nome de *Kuruma Ningyo* a partir de 1852, quando um artista chamado Koryu Nishikawa I (1824-1927) fez a primeira grande mudança nessa arte, dando ao animador um carrinho, onde ele fica sentado e tem a possibilidade de se deslocar pelo espaço com o boneco.

Esse carrinho, denominado *kuruma* em japonês, possui cerca de 20 cm de altura, 25 cm de comprimento, 15 cm de largura e dispõe de três rodas. O animador do boneco fica preso ao carrinho e o faz andar através de suas próprias passadas (SOUZA, 2005). Com a ampliação das possibilidades de deslocamento através do espaço cênico surgem também novas possibilidades gestuais para os bonecos. O *Kuruma Ningyo* começa a desenvolver-se na direção das outras formas de animação japonesas, assimilando alguns de seus conceitos, como a ação dos bonecos separada da narração da história.

Nesta trajetória de desenvolvimento, o *Kuruma Ningyo* passa a se transformar em uma escola, criando certas metodologias, estéticas e

ideologias que garantem o seu desenvolvimento, disseminação e a sua permanência através das gerações.

No *Kuruma Ningyo*, cada boneco é animado por somente um artista, de forma que, segundo Souza,

*A organização funcional da ligação entre manipulador e boneco depende de uma série de 'encaixes' muito elaborados. [...] Com o braço esquerdo, o manipulador movimenta o braço esquerdo do boneco com um pino em forma de T e um barbante de nylon que são operados pelos dedos da mão esquerda. Com o braço direito, o manipulador movimenta o braço direito e a cabeça do boneco através de três pinos (um na mão do boneco, dois na cabeça dele) e de uma mola (na cabeça do boneco) que são operados pelos dedos da mão. E há também um barbante de nylon colocado em torno do pulso direito para possibilitar outros movimentos ao braço direito do boneco. O braço esquerdo do boneco é mais curto, enquanto que o direito é mais longo (com dobras, molas e articulações), por isso, mais propício a movimentos mais complicados. (SOUZA, 2005, p.64).*

Assim como no *Bunraku*, para atuar no *Kuruma Ningyo*, há um intenso treinamento desde a infância. Desde a década de 1990, o treinamento se inicia aos cinco anos de idade com o aprendiz apenas assistindo aos espetáculos e conhecendo através do ponto de vista do público o seu ofício. Aos doze ou treze anos de idade o aprendiz inicia efetivamente o seu treinamento, com exercícios corporais que formam seu corpo para as necessidades futuras do animador. Somente um pouco mais tarde é que ele passa a ter contato direto com os bonecos.

A partir de 1994, Koryu Nishikawa V agregou uma nova característica ao *Kuruma Ningyo*: a animação dos pés do boneco com os pés do próprio animador. Estando o animador sentado no *kuruma*, seus pés encaixam-se nos calcanhares do boneco e cada passo seu corresponde a um passo do boneco. Logo, a força que impulsiona o deslocamento do boneco e do carrinho parece ao público vir do próprio boneco.

Essa forma curiosa e particular de animar os bonecos proporciona também particularida-

des no que se refere à movimentação dos bonecos e dos animadores no espaço cênico. No *Bunraku* o palco possui grande largura, mas a profundidade é dividida em três seções separadas por grades, ou seja, o espetáculo é visto pelo público basicamente em duas dimensões. Estas grades que separam as seções do palco dão ao espectador a sensação de que os bonecos estão sobre uma mesa ou plataforma, quando na verdade estão suspensos no ar pelos animadores.

Ao contrário, no *Kuruma Ningyo*, os bonecos de fato tocam o chão e têm a liberdade de utilizar toda a extensão do palco, principalmente na sua largura e profundidade. Os cenários também ganham tridimensionalidade no espaço cênico e os bonecos podem, inclusive, interagir espacialmente por entre os elementos cenográficos.

Além das possibilidades espaciais diferenciadas nessa forma teatral, a gestualidade dos bonecos também lhes é própria, devida à forma de animação. O animador está ligado diretamente ao seu boneco, através de seus braços e suas pernas. Todo o seu corpo está dedicado exclusivamente à função de animar o boneco, que ganha uma gestualidade mais refinada em sua interpretação. Para Marco Souza,

*O estabelecimento dessas relações teatrais através da ligação completa dos membros do sujeito como membros do objeto deixou os gestos no palco mais largos e vigorosos e com uma precisão muito maior, ressaltando mais ainda a percepção de um corpo que surge da interação entre outros dois corpos [...]. (SOUZA, 2005, p.65).*

A interação entre os corpos dos animadores e os corpos dos bonecos é essencial em qualquer técnica de animação. No entanto, o *Kuruma Ningyo* parece exigir ainda mais esta interação, pois além de solicitar o artista “dos pés à cabeça”, o deixa à mostra para o público. Caso esta interação não seja ao nível máximo, provavelmente o animador perde a sua “invisibilidade” e o boneco a sua “vida”. A coexistência entre estes corpos tão diferentes é uma das bases do *Kuruma Ningyo* e segundo Souza,

*O estilo refinado do Kuruma Ningyo provém de um método no qual a compreensão e a expressão dos fundamentos rítmicos do manipulador e do manipulado exigem uma interação*

*constante entre corpo e objeto que permite com que um se estruture em função do outro. Por isso, para estar em cena no Kuruma Ningyo, corpo e objeto não apenas atuam conjuntamente, mas têm, de fato, que existir, ou melhor, que coexistir para agir como uma mesma ação, como um mesmo empenho expressivo e estético. (SOUZA, 2005, p.59).*

A coexistência do animador visível ao público com o boneco é aceita, de certa forma, metaforicamente. Assim como no *Bunraku*, o animador veste-se inteiramente de negro e transforma-se em uma espécie de sombra do boneco. Desta maneira, o boneco que passa a ter vida através de movimentos que parecem provir de si, é regido pela sua sombra. Para Souza, isto significa que

*O corpo e o objeto, desse jeito, estariam mutuamente conectados através de uma sobreposição que é evidenciada por uma combinação, em certo sentido, tão indistinta (ressoando no sentido de contaminação), que promove uma sensação de indeterminação entre o quanto um conforma ou é conformado pelo outro. No Kuruma Ningyo, portanto, um princípio artístico básico é que não há corpo sem objeto e nem objeto sem corpo. (SOUZA, 2005, p.60).*

O *Bunraku* e o *Kuruma Ningyo* seguem uma das principais características da animação japonesa, que é a dicotomia real-ilusório. Em ambas as formas de animação, os animadores entram em cena procurando ser minimamente percebidos, para que os bonecos causem a ilusão de moverem-se com autonomia. Porém, estando estes animadores à vista do público, esta ilusão é constantemente quebrada, mantendo o espectador consciente de que se trata de uma representação.

Percebe-se, com isso, que a animação à vista do público, nesses casos, está freqüentemente desafiando os limites da realidade e da ilusão. Provavelmente, foi esse desafio que desencadeou no ocidente um grande interesse por essa forma de animação, especialmente a partir da década de 1960 em alguns países europeus. Este interesse pelo exótico, pela novidade na forma de colocar o artista em cena, transformou-se, desenvolveu-se e tornou-se paulatinamente uma linguagem com características próprias no teatro de animação ocidental.

## Referências Bibliográficas

- GIROUX, Sakae M.; SUZUKI, Tae. *Bunraku: Um teatro de bonecos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- KUSANO, Darci. *Os teatros Bunraku e Kabuki: Uma visada barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SOUZA, Marco. *O Kuruma Ningyo e o corpo no teatro de animação japonês*. São Paulo: Annablume, 2005.

## Referências Complementares

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses: La Marionnette au XX Siècle*. Tradução: Eliane Lisboa, Kátia Arruda e Gisele Lamb. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000. No Prelo.
- MESCHKE, Michael. *¡Una estética para el teatro de títeres!* Bizkaia: Gráficas Arratia, 1985.