

AS INFLUÊNCIAS DO *BUNRAKU* EM *TAMBORES SOBRE O DIQUE* E SEUS TRAJES

The Bunraku theater influences in Drums on the Dike and it's scene costumes

Matsuda, Juliana Miyuki ; Mestranda ; Universidade de São Paulo,
julianammatsuda@gmail.com¹

Resumo

O presente artigo busca estabelecer relações entre a cena Ocidental e Oriental através da análise do espetáculo *Tambores Sobre o Dique* do grupo Théâtre Du Soleil, com foco na elaboração dos trajes de cena. Serão abordados um breve histórico e algumas técnicas do teatro Tradicional Japonês de Bonecos, o *Bunraku*, para que se possa fazer uma melhor análise do espetáculo.

Palavras-chave:

Teatro; Trajes de Cena; Théâtre du Soleil; Tambores sobre o dique; Japão e Bunraku.

Abstract

This article aims to establish relations between the West and East scene by analyzing the Drums on the Dike spectacle from the group Théâtre du Soleil, focusing the elaboration of scene costumes. Will be discussed a brief history and some of the techniques from the traditional japanese puppet theater, Bunraku, so that we can make a better analysis of the show.

Keywords :

Theater ; Scene Costumes ; Théâtre du Soleil ; Drums on the Dike ; Japan and Bunraku.

Introdução

Popularmente conhecido como *Bunraku* (=prazeres literários), também chamado de *Ningyô-Joruri*, é uma arte que surgiu no século XVI com a junção de três artes: a manipulação de bonecos, um tipo de narração de estória cantada e o acompanhamento musical de *shamisen*² ao estilo *guidayu-bushi*³, que antes vinham se desenvolvendo separadamente e independentemente.

¹ Especialista em Cenografia e Figurinos pelo Centro Universitário Belas Artes. É mestranda do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela ECA/USP com bolsa FAPESP.

² Instrumento musical de três cordas tradicional japonês, tocado com auxílio de "palheta" chamada *bachi*. Existem três variações do instrumento, diferenciados pelo "braço" do instrumento. No *bunraku*, especificamente, utiliza-se o *futozao* (=braço grosso) que possui tom mais grave e intenso, criando uma atmosfera mais densa. (KUSANO, 1993, p.295-296)

³ Desenvolvido por Guidayu Takemoto (1651-1714), seu estilo se diferencia por ter estilo "singular e forte, acrescentando influências tanto do *sekkyô-bushi* ['canções e sons das cerimônias e dos sermões religiosos'], dos vários estilos de narração predominantes na época, do canto falado do teatro nô, bem como das canções folclóricas e populares, introduzindo sutis gradações de sentimentos". (KUSANO, 1993, p.42)

A princípio, historicamente, para os habitantes nativos do Japão, os bonecos estavam associados a fins especificamente religiosos. Eles serviam como meios tanto de se prejudicar uma pessoa, quanto curá-la e em outras vezes eram cultuados como deuses sagrados. Com a vinda de imigrantes do continente asiático, a partir do século VII, a arte de manipular bonecos é introduzida no Japão. Este grupo era itinerante e considerado de nível inferior por realizar tarefas “sujas e indignas” e, por isso, por um longo tempo, esta arte esteve associada à prostituição e às classes mais inferiores da sociedade. Apesar de todo “desprezo” a este grupo de pessoas, os bonecos sagrados dos nativos do Japão foram fortemente influenciados pela arte de manipulação de bonecos, e até o século XI esta arte se populariza no país com um forte caráter de entretenimento e não só apenas de devoção e sacralidade.⁴

Acredita-se que o distinto mecanismo interno utilizado na cabeça dos bonecos de *Bunraku*, na movimentação de olhos, sobrancelhas, boca, e também nos pés, braços e dedos, se deve à importação de técnicas de movimentação de bonecos por fios e cordas trazidos da China no século XIV e pelos Europeus no século XVI.⁵

Os bonecos de *Bunraku* são feitos em madeira e possuem quase a metade da altura de um homem, cerca de 90 a 120 cm de comprimento, e pesam de 5 a 25 kg. Uma técnica que distingue esta arte das outras artes de manipulação de bonecos é a necessidade de três manipuladores para a movimentação dos bonecos principais, devido sua complexidade de movimentos, já os personagens secundários, são manipulados por um único homem já que são mais simples de serem manejados e costumam ser mais leves.

O aperfeiçoamento na arte da manipulação de bonecos é demorado e complexo visto que são necessários cerca de 30 anos até a obtenção da maturidade. Percebe-se que há uma hierarquia na manipulação dos bonecos: o titereiro inicia seu treinamento na movimentação dos pés do boneco (*ashizukai*), progredindo para manipulador da mão esquerda do boneco (*hidarizukai*), e finalmente chegando a manipulador-chefe (*omozukai*), que

⁴ (KUSANO, 1993, p.31)

⁵ (KEENE *apud* KUSANO, 1993, p.34)

controla a cabeça e a mão direita, é ele quem sustenta a maior parte do peso do boneco e o único que permanece “descoberto” enquanto os outros dois manipuladores ficam cobertos com um traje negro dos pés à cabeça (*kôken*⁶). Em compensação o manipulador-chefe deve permanecer impassível, para não roubar atenção dos espectadores. Kusano (1993, p.195), comenta que *‘quanto melhor o titereiro, mais ele se torna extensão do boneco e se apaga, fazendo com que o mesmo pareça mover-se por força própria, adquirindo vida’*.

A manipulação aparenta ser uma tarefa fácil de realizar, mas na realidade, há uma gama imensa de sutilezas na movimentação, como por exemplo, nas mãos dos bonecos: a maneira de se apontar, segurar um acessório ou quando se eleva a mão em direção da boca. Marco Souza comenta que:

É por isso que para animar qualquer objeto, o ator-manipulador precisa exercitar a manipulação de maneira repetitiva, com um treino muito intenso, para experimentar e descobrir quais são as formas e os ritmos dos movimentos mais adequados e produtivos para os esforços musculares e os tensionamentos musculares. É necessário notar as minúcias na variedade dessas formas e ritmos para encontrar a eficácia exata contida na ação corporal. (SOUZA, 2005, p.40)

Cada gesto representado pela movimentação do corpo do boneco possui significado físico e cultural e por isso há uma exatidão, uma posição precisa não só do boneco, mas também do manipulador que o opera, para que determinada ação transmita corretamente a intenção e a emoção desejada. Isto só é possível através de um intenso treinamento e da repetição, já que todos os manipuladores precisam estar em absoluta sincronia entre si e em relação ao boneco para formarem assim um único “corpo”.

Foi com base nesta arte teatral japonesa que o espetáculo Tambores sobre o Dique foi construído.

A peça Tambores sobre o Dique

⁶ Nome que se dá ao assistente de palco, quando este usa trajes negros ocultando-se em cena é chamado de *Kurogo*.

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.

A peça foi baseada em fatos reais, uma inundação na China nos tempos atuais, provocadas pelo próprio governo chinês. O conto, porém, foi transposto para um universo indefinido que mistura influências da China, Japão, Coréia, Vietnã e Taiwan, como se fosse a centenas de anos atrás e encenado como um teatro de bonecos feitos por atores reais.

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, por isso, um dique havia sido construído, pois uma tragédia havia ocorrido no mesmo local há mil anos antes, causado pelo Senhor Kyu, um dirigente anterior. Porém, a displicência na construção do dique provocam defeitos que ameaçam romper a contenção, arriscando aniquilar a cidade.

Um vidente prevê uma enorme desgraça, então dois viajantes cruzam o país em direção do 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 se revolta e os conflitos se intensificam.

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.

De acordo com Faubion Bowers⁷ (1917-1999), o teatro *bunraku* atingiu sua grande popularidade graças à inovação literária do dramaturgo Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), ele foi o responsável por tornar o teatro de bonecos

⁷ 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.

uma espécie de “jornal vivo”, pois 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, divindades e religião, passam a ser contados pela perspectiva da população e sobre a população, em casos atualizados e corriqueiros. Um fato interessante é que, como no *bunraku*, a peça Tambores sobre o Dique também adquire esta qualidade de “jornal” onde fatos reais ocorridos na China atual ganham vida em cena num mundo alternativo, permitindo que o público possa imaginar o que poderia ter acontecido, e 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), acessar um pouco do campo “mágico”, lúdico e grotesco ao mesmo tempo. 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)

O processo de criação

Os ensaios para Tambores sobre o dique duraram cerca de 9 meses. E para se prepararem para a nova produção os atores, figurinistas, músicos e alguns técnicos receberam um auxílio de custo para irem a um ou todos os países do Oriente entre: 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 *kabuki*⁸ e o *bunraku*, alguns dos integrantes tiveram a oportunidade de assistir em Taipei a demonstração de um mestre em fantoches, outros viram as

⁸ Teatro tradicional japonês que se desenvolveu principalmente no século XVII.

marionetes a fio sobre a água no Vietnã, o *Pansori*⁹ de Park Yun Cho, e tiveram o contato com percussionistas Sul-Coreanos de *Samulnori*¹⁰ na França.

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*¹¹ de 1989, o que Ariane faz nesta produção é retomá-la.

A marionete fazia com que o ator se exprimisse através da linguagem do gesto, do corpo:

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)

Se no *bunraku*, quanto mais o manipulador permanecer com o rosto impassível melhor, 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-ocultada 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, 2003:39)

⁹ Música tradicional Sul Coreana, é um drama musical cantado e dançado por um único cantor e com acompanhamento musical de tambor.

¹⁰ 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).

¹¹ 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 Assembléia Nacional.’ (DUSIGNE, 2003, p.38)

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 alguns atores ficarem com erupções cutâneas, alguns deles optaram por costurar tiras finas de tecido 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, 2010:254), 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 (1993:199) 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* estão “invisíveis”, mas a intenção é inversa, eles devem ser percebidos, temos que vê-los “manipulando” os bonecos.

Os trajes de cena

Os trajes também conferem extrema beleza visual ao espetáculo, as cores que se sobressaem durante o espetáculo são: a cor escura (pretos, pretos avermelhados, etc); o índigo, que no Japão e na China, são as cores da população mais simples, os camponeses; o vermelho para personagens jovens e destemidos; e o dourado, representando a realeza.

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 um outro que é mais

marionete'. De fato, os trajes deste espetáculo receberam influência dos *kimonos*¹² japoneses.

Os personagens masculinos costumavam usar o *kimono* e muitas vezes também usavam o *hakama*¹³. As personagens femininas usavam apenas o *kimono*. Para a confecção dos trajes, foram usados tecidos ou partes de *kimonos* importados do Japão, assim como tecidos disponíveis na sala de confecção da própria companhia.

Para criar a ilusão de um corpo de boneco, os *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 1) 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 fios¹⁴.

Figura 1: Corpo de boneco masculino de *bunraku* (<http://blog.kitetails.org/wp-content/uploads/2010/07/bunraku-diagram.jpg>) e estrutura interna de traje de *Hun*. (DVD – Tambours sur la dique, 2002).



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

¹² 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.

¹³ Tipo de calça ou saia ampla com pregas.

¹⁴ In: (Vídeo) Japanese Theater 2: Bunraku

vertical nas costas e em cada lateral do traje para que as estruturas internas com as alças de suspensão pudessem atravessar.

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. (ver figura 2)

Figura 2: Boneca de *bunraku* (<http://www.unesco.emb-japan.go.jp/images/interne/bunraku-206.jpg>); personagens Kisa e Madame Li, vendedora de macarrão (DVD - Tambores sobre o dique, 2002)



Considerações finais

O fato da história se passar num local e num tempo “indefinidos” possibilitou aos atores criarem uma linguagem própria em um espetáculo singular, que mistura de influências culturais distintas para assim evitar o “psicologismo” e o “realismo” que a encenadora Ariane Mnouchkine tanto busca ao propor uma nova história.

A partir de uma vasta e intensa pesquisa nos países do extremo oriente, com atenção ao teatro de marionetes, juntamente com as vivências dos atores nestes países foram essenciais no desenvolvimento de uma sensibilidade e na criação de códigos e significados próprios dentro do espetáculo, visto que seu uso na realidade teriam outros sentidos.

Neste artigo, apenas uma pequena parcela foi investigada sobre o teatro de marionetes tradicional japonês, o *bunraku*, e o espetáculo *Tambores sobre o dique* do grupo Théâtre Du Soleil, sendo necessários estudos mais aprofundados sobre ambos os temas para que análises detalhadas sobre os trajes, o cenário e outros elementos que não foram tratados aqui sejam desenvolvidas nos próximos artigos. Percebemos, desta maneira, a complexidade e as possibilidades infindáveis de conexões que podem surgir a partir da aproximação de universos aparentemente tão distintos como o Oriente e o Ocidente, e como antigas tradições teatrais podem fornecer ferramentas e material rico para novas produções.

Referências

- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- Bunraku – The Ancient Art of Japanese Puppetry. Vídeo - Trecho do programa da NHK «Japanology ». Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=44dH7j-rITw>>, acesso em: 17 dez. 2013.
- Bunraku Theater. Vídeo - Trecho do programa da NHK «Japanology ». Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=f4G68civvo8>>, acesso em : 19 fev. 2014.
- DALBY, Liza. *Kimono – Fashioning Culture*. London: Vintage, 2001.
- DUSIGNE, Jean-François. *Le Théâtre Du Soleil – Des traditions orientales à la modernité occidentale*. Paris: CNDP, 2003.
- FÉRAL, Josette. *Trajectoires Du Soleil – autour d’Ariane Mnouchkine*. Paris: Theatrales, 1998.
- GONÇALVES, Higor Branco. *Bunraku: Um Panorama Histórico do Teatro de Bonecos Japonês*. Revista Pandora Brasil. Nº 31, Junho de 2011, issn: 2175-3318. Disponível em: <http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/teatro/higor.pdf>, acesso em: 22 fev. 2014.
- JENKINS, Ron. *As if They Are Puppets at the Mercy of Tragic Fate*. Seção de Teatro. Jornal New York Times. Publicado em: 27 de maio de 2001. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2001/05/27/theater/theater-as-if-they-are-puppets-at-the-mercy-of-tragic-fate.html?pagewanted=all&src=pm>>, acesso em: 20 fev. 2014.
- MILLER, Judith. *Ariane Mnouchkine*. London and New York : Routledge, 2007.
- MNOUCHKINE, Ariane; TREISMAN, Deborah. *Tambours Sur La Digue*. Grand Street No. 70, Against Nature (Spring, 2002), pp. 100-106 Published by: Jean Stein. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25008598>>, acesso em: 20 fev. 2014.
- VIANA, Fausto. *Figurino teatral e as Renovações Cênicas do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

VIANA, Fausto; 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.

Tambours sur la digue, sous la forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs. DVD. França : ARTE France, CNDP, 2002.

The Puppet Theatre of Japan – Bunraku. An Introduction to Bunraku – A guide to watching Japan's puppet theatre. Portal do Conselho das Artes do Japão. Disponível em: <<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/index.html>>, acesso em: 23 fev. 2014.