



FERREIRA, Gustavo Henrique Lima. Uma construção cênica a partir do teatro *Bunraku*. Natal: UFRN. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, mestrado, orientação de Maria Helena Braga e Vaz da Costa. Bolsista CAPES, Demanda Social, mestrado.

Esta comunicação tem por objetivo abrir um diálogo entre a cena no teatro de bonecos *Bunraku* e uma possível construção cênica contemporânea. O teatro *Bunraku*, tradicional arte cênica japonesa, se fundamenta na conjunção de três artes distintas: a narrativa cantada *yoruri*, a música do *shamisen*, instrumento musical de três cordas, e a manipulação de bonecos. Este teatro apresenta uma estrutura regida por fortes convenções, que se faz presente desde sua complexa dramaturgia até sua composição cênica, como no uso das cores e na própria forma do palco. A partir destes elementos será discutido como características de uma arte secular podem ser retrabalhadas, baseando-se na ideia de profanação, proposta por Giorgio Agamben, ao assumir a existência de um sagrado, nesse caso o *Bunraku*, e, ao entrar em contato com ele, abri-lo para um novo uso. Esse novo está na reapresentação dos elementos desse teatro num outro contexto, dentro de uma cena contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro:Bunraku:Profanação:Construção cênica

This communication aims to open a dialogue between the scene in the *Bunraku* puppet theater and a possible contemporary scenic construction. The *Bunraku* theater, traditional Japanese performing art, is based on the conjunction of three distinct arts: the chanted narrative *yoruri*, the music from the *shamisen*, a three-stringed musical instrument, and the manipulation of puppets. This theater presents a structure ruled by strong conventions that are present from its complex dramaturgy to its scenic composition, as in the use of colors and the very shape of the stage. Starting from these elements it will be discussed how the characteristics of a secular art can be reworked and presented again, based on the idea of profanation proposed by Giorgio Agamben, on assuming the existence of a sacred, in this case the *Bunraku*, and by contacting him open it to a new use. This new use is on presenting again the elements of this theatre in another context, in a contemporary scene.

**KEYWORDS:** Bunraku:Profanation:Scenic construction

O Teatro *Bunraku* se caracteriza por uma unidade construída a partir da junção de três manifestações artísticas distintas, a narrativa cantada *yoruri*, a música do *shamisen* e a manipulação dos bonecos, os *ningyo*. Temos, portanto, uma estimulação simultânea, mas ao mesmo tripartida, envolvendo fala, música e imagem. Essa tríade é chamada *sangyo*, literalmente “três artes”, e exige dos artistas, narrador, músico e manipulador, uma postura que seja independente e ao mesmo tempo dê suporte aos seus parceiros, pois somente na construção dessa unidade o espetáculo de *Bunraku* se concretiza. “O prazer de ver estas três formas de arte combinadas é o da “obra de arte universal” (ou *Gesamtkunstwerk*, para empregar o termo de Wagner), uma encenação que satisfaz simultaneamente, pelo interesse literário do texto, o apelo musical do *shamisen* e o esplendor visual dos bonecos”. (Keene apud KUSANO, 1993, p. 30).

Roland Barthes também vai se utilizar desse tipo de comparação entre o *Bunraku* e o que poderia ser chamado de uma tradição de teatro ocidental para afirmar que o *Bunraku* ataca a escrita do espetáculo, que para essa tradição ocidental estaria diretamente ligada a uma ilusão de totalidade. “A unidade do movimento e da voz produzem o *um* que atua; em outras palavras, é com essa unidade que se constitui a persona do personagem, que é o ator. No *Bunraku*, de outro modo, nenhuma persona está no palco, ou para ser mais exato, nenhuma pessoa está instalada ali”. (BARTHES, 1976, p. 45 e 46 – tradução minha).<sup>1</sup> A comparação com o que poderia ser chamado de teatro ocidental, ou mesmo de uma tradição ocidental é um tanto perigosa, especialmente se levarmos em conta que Barthes escreveu esse artigo há mais de três décadas. O ponto importante a ser analisado aqui é essa ideia, presente tanto no texto de Barthes, quanto no de Donald Keene, de que o *Bunraku* se estabelece justamente nessas fronteiras, nesse lugar de junção e ao mesmo tempo de descolamento, de simultaneidade e oposição, entre esses três níveis de representação artística.

No *Bunraku*, o texto é, em princípio, o elemento mais importante, fazendo com que caiba ao narrador, chamado *tayu*, o dever de comandar toda representação teatral. Único responsável pela leitura do texto, o *tayu* é não apenas a voz das partes narrativas, revelando as atitudes e pensamentos dos personagens, mas também é quem representa as vozes e diálogos de todos esses personagens. É através da modulação de sua voz e com o auxílio do músico, que o *tayu* se torna capaz de diferenciar não só os trechos

---

<sup>1</sup> The unity of movement and voice produces *the one* who plays; or in other words, it is within this unity that is constituted the person of the character, that is the actor. In *Bunraku*, on the other hand, no person is on the stage, or to be more exact, no one person is installed there. (BARTHES, 1976, p. 45 e 46).

narrados dos diálogos, como também estabelecer cada um dos personagens. O narrador é quem dá vida ao texto e, para isso, precisa contar diretamente com o auxílio e influência do músico. Não à toa essas duas figuras permanecem juntas, lado a lado durante toda a apresentação, sentados no *yuka*, uma pequena plataforma giratória, que funciona como palco para essas duas figuras, e que fica à parte do palco propriamente dito, onde ocorrem as cenas com as marionetes. No *Bunraku*, porém, o instrumentista não é apenas um acompanhante. Muitas vezes é ele quem lidera a representação, ditando com seus acordes o caminho, o ritmo por assim dizer, que o narrador deve seguir. No começo do espetáculo, por exemplo, o músico, através de seus acordes, é quem dá o tom que o narrador deverá seguir, com objetivo de atingirem ambos uma completa harmonia na expressão da narrativa. A música também é usada como uma forma de acentuar e até mesmo expor os sentimentos expressos pelo texto e pelos bonecos em cena. Há, portanto, uma relação direta entre as figuras do narrador, o *tayu*, e do músico, o tocador do *shamisen*, representada no esquema a seguir:

Completando a tríade, aparece a manipulação dos bonecos. No *Bunraku*, “os manipuladores de boneco narram e retratam, através de bonecos, uma variedade de emoções humanas surgidas de situações dramáticas” (GIROUX; SUZUKI, 1991, p. 71). Já que o narrador é responsável por todos os diálogos, cabe às marionetes retratar unicamente as ações físicas dos personagens. Um esquema que relaciona narração, música e manipulação de bonecos.

Observa-se aqui o aparecimento de mais uma tríade, já que cada boneco exige o trabalho de três manipuladores diferentes. O trabalho em conjunto desses manipuladores é fundamental, não só para manter a harmonia dos gestos da marionete, como também para não atrapalhar a ação de todo o grupo de artistas presentes no palco. Cada pequeno

grupo de manipuladores precisa de fato agir como um só, em torno da marionete e, esse corpo em uníssono liderado pelo manipulador da cabeça, chamado *omozukai*, precisa trabalhar de forma harmônica com o narrador e o músico.

Retomando a relação com narrador, o próprio termo pode não deixar clara toda a dimensão do trabalho do *tayu*, já que ele não cumpre apenas o papel de narrador, mas também de voz do boneco, sendo responsável também pelas falas dos personagens. O *tayu*, portanto, fala tanto na 3ª pessoa, como narrador, quanto na 1ª pessoa, como personagem, criando esse deslocamento entre o corpo e a voz dos bonecos, que ocorre em relação ao tempo da ação, já que o boneco só se movimenta após a indicação narrativa, mas também fisicamente, pois o narrador fica sentado em um espaço separado. Há pequenos momentos em que o tocador de *shamisen* lidera a narrativa, pontuando com a música os acontecimentos. Esses fatores criam espaços de fala e de silêncio. O responsável pela voz está presente, mas ao mesmo tempo está deslocado. Sua presença se dá exatamente nesse deslocamento, nessa fragmentação. O *tayu* interpreta, mas ao mesmo tempo participa da cena. Ele não está dentro ou fora, ele está dentro e fora a todo momento. Enquanto no cinema, os mecanismos da cena são dispostos de modo a criar uma ilusão de totalidade, no *Bunraku* eles ressaltam uma fragmentação, mas que se apresenta de forma harmoniosa.

O *Bunraku* (por definição) separa o ato do gesto: ele mostra o gesto, deixa ver o ato, expõe ao mesmo tempo a arte e o trabalho, reserva a cada um deles sua escrita. A voz (e não há, então, nenhum risco de deixá-la atingir as regiões excessivas de sua gama) é secundada por um vasto volume de silêncio, no qual se inscrevem, com ainda maior firmeza, outros traços, outras escritas. (BARTHES, 2007, p. 70).

Barthes trabalha com outra ideia de tríade, separando o manipulador da marionete. Para ele “o *Bunraku* pratica três escritas separadas, que dá a ler simultaneamente em três lugares do espetáculo; a marionete, o manipulador, o vociferante: o gesto efetuado, o

gesto efetivo, o gesto vocal”. (2007, p. 66). Considerando dos esquemas trabalhados, essa relação seria a seguinte:

Buscando pensar a partir da lógica proposta por Agamben, em seu livro *Profanações* (2007), profanar é entrar contato com algo tomado como sagrado, consagrado, sendo essa consagração o ato que vai distinguir esse algo, tirar da esfera do mundano e coloca-lo na esfera do divino. O contato com este sagrado visa abri-lo para um novo uso. Um ato de libertação daquilo que foi consagrado, com um uso que só se define no próprio ato “profanatório”, como o jogo que as crianças estabelecem com os objetos.

As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transformam-se improvisadamente em brinquedos. (AGAMBEN, 2007, p. 67).

Esse uso, como o próprio Agamben assinala, se difere de uma ideia de “consumo utilitarista”. Essa profanação também nunca será capaz de recuperar ao elemento seu estado original, já que o objetivo é abrir, restituir o elemento, mas no contexto presente. A própria tríade proposta por Barthes já se aproxima dessa noção de abertura proposta por Agamben, mas é a discussão levantada por Mitsuya Mori (2002) que vai ressaltar os três elementos da cena teatral: ator, atuação e personagem. Pensando na lógica de uma teatralidade oriental, Mori rebate a relação vista no teatro *Bunraku* em uma lógica que explora a distinção entre os verbos “play” e “act”, jogar e agir, que, dentro do contexto teatral poderia ser igualmente traduzidos como atuar. O que ele propõe é diferenciar a figura do ator (aquele que age, “act”), da atuação (o jogo, “play”). “Atuar implica ‘interpretar um personagem’, mas o elemento ‘play’ [atuação], estando situado entre ator e personagem, fica independente de ambos. (MORI, 2002, p. 80 – tradução minha)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> The difference between playing and acting corresponds to the distinction between Player and Actor, respectively. Acting implies "playing a character," but the "play" element, being situated between Actor and Character, stands independent of both. (MORI, 2002, p. 80).

O personagem, portanto, está ligado ao ator pela atuação, mas esta não pertence diretamente a nenhum dos dois. Para explicitar essa relação vista acima, ator, atuação, personagem é que Mori abre a relação vista no *Bunraku*, a mesma que Barthes propõe entre manipulador, marionete e narrador/músico, respectivamente o gesto efetivo, o gesto efetuado e o gesto vocal. O ator está ligado à atuação da mesma forma que o gesto efetivo ao gesto efetuado e a atuação ligada ao personagem da mesma forma que o gesto efetuado ao gesto vocal.

Esses três elementos do Bunraku – manipulador, boneco e narrador (com o músico) – correspondem aos três elementos estruturais acima esquematizados da atuação, A, a, e P, respectivamente. Este caso raro do Bunraku revela que P não pode ser um elemento teatral sem ser corporalmente expresso por a, e que a não poderia ser a teatral, não importa o quão estilizada fosse, sem ser enquadrada por P. Mas a coisa mais interessante para ser vista é que A e a são de fato duas entidades separadas em agir. O público pode ver a sem prestar atenção ao A, ou mesmo ambos A e a, ao mesmo tempo, mas separadamente. O público pode ver todos os elementos estruturais da peça de teatro independente. A este respeito, o Bunraku manifesta a característica estrutural mais básica de uma performance teatral. (MORI, 2002, p. 81 – tradução minha)<sup>3</sup>.

É possível entender então que a

tríade, presente na estrutura cênica do *Bunraku*, assim como a noção de fragmentação e deslocamento entre narrador, manipulador e boneco pode ser ressignificada para outros contextos e outras formas de apresentação, pensando em como a relação é

---

<sup>3</sup> These three elements of Bunraku-puppeteer, puppet and narrator (with music player)-correspond to the above-schematized three structural elements of acting, A, p and C, respectively. This rare case of Bunraku reveals that C cannot be a theatrical element without being bodily expressed by p, and that p could not be theatrical p, no matter how stylized it may be, without being framed by C. But the most interesting thing to see is that A and p are indeed two separate entities in acting. The Audience can see p without paying attention to A, or even both A and p at the same time but separately. The audience can see all the structural elements of theater performance independently. In this respect Bunraku manifests the most basic structural characteristic of theater performance. (MORI, 2002, p. 81).

discutida por Barthes e por Mori, sendo possível compreender narrador, manipulador e boneco, como gesto vocal, efetivo e efetuado, ou, em última instância, ator, atuação e personagem, podendo ser aberta a novos diálogos.

## Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, **Roland**. *O império dos signos*. São Paulo SP: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_ . “The Dolls of Bunraku”. In: *Diacritics*, vol. 6, No. 4. The Johns Hopkins University Press. USA. Winter, 1976. pág. 44 – 47.
- GIROUX, Sakae M e SUZUKI, Tae. *Bunraku: Um Teatro de Bonecos*. São Paulo: Perspectiva, 1991
- KEENE, Donald. *The Major Plays of Chikamatsu*. Columbia University Press, 1990.
- KUSANO, Darci. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- MORI, Mitsuya. “The Structure of Theater: A Japanese View of Theatricality”. In: *SubStance*. vol. 31, No. 2/3. (p. 73 – 93). University of Wisconsin Press, 2002.