



# Tradição, modernidade, teatro, animação e Kuruma Ningyo

Marco Souza

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC)



Páginas 12 e 13: espetáculo “Solnedgång vid Hidaka-floden” do Hachioji Kuruma Ningyo Theatre.  
Foto extraída do endereço <http://www.stadsteatern.stockholm.se>.  
Página 14: Diagrama de montagem das partes de um boneco Kuruma Ningyo.



A cada grande transformação das relações entre os seres humanos, o teatro é colocado contra a parede, obrigando-o a reinventar-se ou a deixar de existir. Até hoje ele se reinventou, registrando e mesmo colaborando com a invenção do ser humano a cada nova era.

**Celso Frateschi**

Considerar a oposição entre tradição e modernidade é, propriamente, uma invenção moderna. Já que é em relação aos processos de ruptura inaugurados pela modernidade que os princípios aos quais ela se opõe são definidos como tradicionais, assim, como é em relação aos princípios da tradição que esses processos de ruptura são definidos como modernos. É como se, em certo sentido, a modernidade acabasse instaurando o próprio sentido da tradição. Na mesma medida, se a tradição deixasse de existir, deixaria também de ter significado a afirmação da modernidade porque sua definição básica é essa ruptura para com a tradição.

Da mesma forma, a modernidade acompanha diferentes fases em que determinados aspectos modernos também sofrem processos de ruptura e passam a ser vistos como tradicionais. Com isso, a necessidade de uma referência constante ao termo tradição, e as incessantes transformações dos modelos da modernidade fazem com que a tradição e a modernidade possam ser entendidas como duas faces de uma mesma moeda, por estabelecerem entre si uma relação contrária e, simultaneamente, especular. Afinal, moderno é tudo o que se demarca em face daquilo que permanece como tradicional, no mesmo sentido em que o tradicional é tudo o que se estrutura em face daquilo que se apresenta como moderno. Algo que ressalta como a tradição não é só um fator constitutivo como é, igualmente, uma invariável sempre presente no âmago dos diversos níveis que conduziram a modernidade até o mundo contemporâneo.

Diferenciar tradição de modernidade pertence, portanto, a um conjunto de compartimentalizações históricas que contextualiza a tradição como um coágulo do “sempre foi”, da repetição, da memória e do passado, e a modernidade como um presente em movimento, o “há-de vir”, a diferença, o futuro. Devendo ficar claro que a dicotomia tradição modernidade não é um elemento intrínseco da natureza, ela não existiu sempre como um dado natural, ela é um produto direto da construção e da remodelação históricas. A dicotomia tradição modernidade tem a profundidade mais complexa de uma fratura histórica criada por uma série de fenômenos interligados. Fenômenos que começam na própria etimologia dessas duas palavras.

O termo tradição vem do latim *traditio*, do verbo *transdare*, que significa dar completamente de um lado ao outro. É o prefixo *trans*, que aparece igualmente em transparecer, transmitir, tramitar, transferir, o que lhe confere o sentido de soma, de conjunto, de totalidade. Para os latinos, *traditio* tinha um duplo sentido que viria a especificar-se nas línguas latinas modernas com a separação de dois termos distintos: tradição e traição. *Traditio* é assim, em latim, a doação, a entrega, a transmissão completa, de um lado ao outro,

tanto do saber do mestre aos seus discípulos quanto de uma pessoa ou de um sentimento.

*Modernus* é um termo relativamente recente, que só aparece como adjetivo no século VI e só nos meados do século XIX começa a aparecer sob a forma substantivada que é hoje utilizada.

O termo servia, originariamente, para indicar o estancamento de um curso desregrado, tanto dos fluxos do corpo que põem em risco a saúde do corpo quanto do fluxo dos comportamentos, no domínio jurídico, ou do fluxo dos acontecimentos no domínio histórico. Do sentido de estancamento, a expressão latina *modernus* passa a servir como designação de um processo constante de transformação. Na fronteira dos limites etimológicos, a dicotomia tradição-modernidade está equilibrada, até a atualidade, entre as linhas da experiência (tradição) e da transformação (modernidade).

Entretanto, em pleno século XXI, a modernidade não é mais vista, unicamente, como uma etapa histórica destinada a substituir a tradição, a modernidade, igualmente, foi, pouco a pouco, assumindo a sua dimensão de experiência, a sua dimensão tradicional. Algo que faz com que qualquer contraposição das sociedades tradicionais, em relação às sociedades modernas, tenha se convertido em uma postura simplista e redutora. Na seqüência da revisão crítica do processo de modernização, ambas as modalidades da experiência, tanto a tradicional como a moderna, deixaram de ser vistas como etapas históricas para passarem a ser encaradas como modalidades distintas da experiência que coexistem, de maneira simultânea, em mesmos espaços e em mesmas épocas.

Mesmo assim, a associação entre modernidade e etapa histórica é, normalmente, ainda muito lembrada como um princípio-motor de uma série de movimentos e de produções culturais que lidavam com a concepção de que as artes autoproclamadas como modernistas possuíam a obrigação impositiva de ir à frente de sua época e de transformá-la, ao mesmo tempo em que deviam transformar a própria natureza das artes. Como etapa histórica, a modernidade insufla o modernismo, que advogava a formação de processos artísticos que

rompessem com os padrões artísticos tradicionais. Por este viés, a modernidade pode ser vista como sinônimo de destruição e de criação. Nesse sentido, a tarefa de instituir o moderno implicava na necessidade de seguir em frente, encontrando um novo caminho na experiência da modernidade. Uma tarefa de descobrimento e de dissidência, uma aventura além dos delimitados limites da tradição, um ato de libertação das estruturas habituais do passado. Tudo precisava mudar. As idéias e os ideais por trás das artes, os modelos de produção artística, a relação entre forma e conteúdo, entre artista e fruidor, entre indivíduo e sociedade, entre criador e criação.

A modernidade reconstruiu, totalmente, a tradição artística e as suas inerentes concepções de formas e de linguagens. A tradição do novo trouxe à tona a força e a influência de novos modos de expressão e de novas visões de experiência que contaminaram diferentes artes. De tal forma que, atualmente, já é possível se falar em herança moderna. Algo que equivale, ao mesmo tempo, a reconhecer o destino tradicional da modernidade e a impossibilidade da sua consumação, porque a modernidade tem como destino a sua própria neutralização através de modelos modernos da experiência que não podem deixar de se tornar, por sua vez, também tradicionais. Um destino que se consumou historicamente com a falência das sucessivas vanguardas. Em função desses processos, as obras modernas seguem uma natureza efêmera, que sofre, inevitavelmente, os efeitos do desencantamento e da dissolução de tudo que as gerou.

Por isso, falar em modernidade, hoje em dia, é lidar com uma trilha marcada por transfigurações como pós-modernidade, neo-modernidade, contra-modernidade, hipermodernidade. Transfigurações pelas quais é possível perceber como o próprio sentido da arte e da produção de arte foi modificando-se; e transformado por meio de uma conjuntura complexa na qual o consumo, o mercado, o espetáculo, o entretenimento, as modas e os modismos são as palavras-chave da passagem do tempo.

No conflito entre os ideais modernos e os princípios tradicionais, a arte contemporânea padece do excesso, da velocidade, da

celebridade, da mercantilização e da midiaticização para estabelecer qual o seu papel e qual a sua importância na demasia e no acúmulo de um mundo contemporâneo no qual toda obra e forma de arte existem conjuntamente e na sombra de outras, incontáveis e anteriores. Mas, no jogo de espelhos entre tradição e modernidade, de todas as formas de expressão artística o teatro é, provavelmente, o tipo de arte na qual esses embates aparecem de maneira altamente estremada. Como representante de um dos mais arcaicos modelos de arte, o ofício teatral atravessou muitas fases e muitas faces nas diferentes épocas da história da humanidade. Do sagrado ao profano, da sua popularidade como diversão de massa, da sua estabilização como produto artístico, da sua conquista como emblema de requinte cultural, do esvaziamento da sua influência social, de Henrik Ibsen a Samuel Beckett, a Harold Pinter, a Robert Lepage, até seu estado atual de instabilidade. O teatro é um exemplo preciso de como entender os ajustes e os desajustes da tradição e da modernidade é perceber como a persistência da arte depende, completamente, de todos esses arranjos.

...

O teatro, no transcorrer das épocas, sobreviveu, basicamente, através de uma disputa constante entre tradição e modernidade que, frequentemente, permite uma discussão sobre o passado e uma organização de concepções apropriada às mudanças do tempo. Dos milenares agrupamentos de pessoas em torno de uma fogueira para se encenar histórias até o momento presente, a arte teatral percorreu uma variedade incrível de estilos de produção, elaboração e interpretação. A própria consolidação do teatro como forma de expressão artística é, em si, o resultado de um embate entre a tradição e a modernização. A palavra teatro deriva do verbo grego enxergar (*theasta*). Mas, muito antes do surgimento do termo em grego (*théatron*), por exemplo, no Egito, na Índia, na China, na Pérsia, em Creta e na própria Grécia, a prática teatral já existia, antes mesmo do então chamado teatro grego clássico. Só que era um tipo de teatro



apenas litúrgico que retratava, sobretudo, a vida cotidiana de acordo com temáticas e intenções puramente religiosas. O desenvolvimento do teatro na Grécia trouxe modificações que buscavam ultrapassar e até suplantar essas questões religiosas. O início do teatro grego também contava com os ditames dos deuses, as comédias eram direcionadas a um determinado deus, as tragédias a outro, os dramas a outro, etc. No entanto, procurando por novos caminhos, o teatro grego passou a voltar seu foco para outros aspectos. Mais precisamente para o ser humano e os problemas cotidianos, deixando de lado a questão religiosa. Tal afastamento representa uma diferenciação dos formatos teatrais anteriores e, sobretudo, representa também o desenvolvimento de uma dramaturgia grega inovadora; ou seja, o teatro grego, ao substituir o teatro apenas litúrgico, inicia um novo degrau de evolução da prática cênica que havia se desenvolvido até então. E é uma evolução que é fundamental, justamente, por retratar outras nuances da vida humana.

Além de propor a modernização de um modelo teatral estabelecido, o teatro grego começou a desdobrar todos os detalhes que compõem e que podem incrementar um espetáculo teatral. Por exemplo, foram criadas uma série de máscaras para diferentes representações, assim como um personagem poderia utilizar mais de uma máscara em uma única apresentação. Para tragédias, um modelo de máscara, para dramas outro tipo de máscara, para comédias outro tipo de máscara, e assim por diante. A vestimenta também apresentava variações, entretanto, uma túnica branca comprida, ou uma roupa um pouco mais colorida, não ofuscava o principal destaque que eram as máscaras. A história do teatro é, exatamente, uma história de reinvenções em que o ato de encenar é perpetuamente renovado.

Nessa linha de eternos recomeços do teatro grego clássico, pode-se saltar para o século XVIII, no qual acontecimentos como as Revoluções Francesa e Industrial mudaram a estrutura de muitas peças, popularizando-as através de formas como o melodrama. Nessa época, em todo o mundo, surgiram inovações estruturais, como o elevador hidráulico, a iluminação a gás e elétrica. Os cenários e os

figurinos foram ficando cada vez mais complexos, visando transmitir maior realismo ou irrealismo, e as sessões teatrais passaram a comportar somente uma peça. Diante de tal evolução e complexidade estrutural, foi inevitável o surgimento da figura do diretor.

Durante o século XX, o teatro é pautado internacionalmente pelo ecletismo e pela quebra de tradições, tanto no design cênico, e na direção teatral, quanto nos textos das peças, na infra-estrutura e nos estilos de interpretação. Incrementam-se, com isso, diferentes formas de apropriação artística pelo teatro modernista de determinados meios tecnológicos da sociedade industrial, tais como o procedimento técnico da montagem, proveniente do cinema, os mecanismos e automatismos que engendraram maquinarias e figuras como a do autômato e suas variações, e os avanços técnicos no âmbito dos recursos visuais e sonoros.

Certos recursos técnicos, inicialmente exteriores ao universo teatral, foram sendo incorporados artisticamente, modificando as concepções e teorias do espetáculo e do texto teatral. Multiplicando-se os modos como a cena e a dramaturgia modernas, em tensão com novas tecnologias e mídias (cinema, rádio, vídeo), redefiniram suas funções e seus gêneros artísticos, seus elementos estruturais e suas fronteiras em relação às outras artes e aos produtos culturais. Nessa trajetória, os criadores teatrais sempre se viram no dilema de ter que redefinir o próprio sentido do teatro. Repensando o espaço, os instrumentos do espetáculo, os procedimentos, o público e a função do acontecimento cênico. Tal processo de redefinição foi marcado por tendências estéticas que se confrontaram, criando um lugar de conflito onde pode acontecer uma série de questionamentos. O teatro destinado ao grande público versus o teatro elitizado; o espaço tradicional versus os espaços alternativos; o teatro da identificação versus o do distanciamento; o resgate de tradições teatrais versus a exploração de novas linguagens. Além de se operar uma fusão entre o dramático, o épico e o lírico, ao se explorar não somente o texto dramático tradicional, mas, também, outras experiências literárias como fontes para a criação teatral, abrindo-se para outras linguagens

como a dança, as artes plásticas, o cinema, a música, a TV, as histórias em quadrinhos, a internet, etc.

Ao mesmo tempo em que tudo isso acontecia, inúmeras formas tradicionais de teatro (como a clássica dramaturgia litúrgica) continuaram a existir e a serem encenadas. Na mesma medida, em que encenar uma peça de Aristófanes, escrita milênios atrás em plena contemporaneidade, revela uma necessidade de manter e de encontrar na tradição novas possibilidades para a modernidade. Pois, a simples encenação de Aristófanes nos dias atuais, é em si mesmo uma influência e uma apropriação modernas do teatro tradicional. É assim que desde os períodos mais antigos, o teatro está equilibrado em cima de uma sucessão de procedimentos e de renovações, mínimas ou grandiosas, que tornam possível a respiração contínua de seu fôlego artístico. Fôlego que não corresponde a um único formato. Já que a generalização teatro é necessária para uma singularização e, igualmente, mascara uma multiplicidade que só pode ser explicada através do plural. Mais profundamente, entender o teatro como um conjunto de diversos modelos teatrais é compreender uma prática cênica que envolve diferentes exercícios, públicos, escolas, temáticas e criações.

Nessa pluralidade teatral, a hierarquia dos critérios convencionais é confirmada ao se estruturar uma ordem de importância que qualifica quais tipos de teatro devem ser considerados como válidos e como representantes de uma arte legítima. Em tal ordem de importância, o chamado teatro de animação sofre, na grande maioria das vezes, uma série de mal-entendidos e de preconceitos que, normalmente, o colocam em uma posição subalterna em relação ao panorama das artes cênicas. Ledo engano, em permanente espera de requalificação artística, o teatro de animação é, literalmente, palco para uma intrincada seqüência de experiências estéticas. No meio dessas experiências, as contaminações entre tradição e modernidade são uma referência, implícita e explícita, que, desde a origem mais remota, movem as formas animadas que desmembram, por novos caminhos, as concepções mais arraigadas e habituais do ofício teatral.

...

O teatro de animação é uma forma de arte cênica que envolve desde bonecos até máscaras (elemento que, em certo sentido, associa o teatro grego clássico como influenciado pela animação cênica), objetos, utensílios, artefatos, formas, luzes, sombras, efeitos tecnológicos e o próprio corpo do ator. Apresenta-se, assim, uma variedade que é acompanhada por uma grande quantidade de técnicas e de mecanismos que têm como função interagir com o ator-manipulador, de acordo com as suas diferentes necessidades funcionais e propostas estéticas. É na mediação do objeto interposto entre ator e espectador que reside o fator determinante que faz com que o teatro de animação seja um gênero teatral específico. Mas, como qualquer outro gênero também, possui a capacidade de abarcar uma série de estilos que são pautados por diferentes maneiras e razões pelas quais a manipulação é feita. Cada estilo é detentor de uma seqüência de técnicas singulares visto que a variedade das extensões que ligam o objeto ao manipulador tem que ser também acompanhadas por procedimentos diversos, que necessitam da precisão de movimentos corpóreos diferentes e extremamente próprios.

O teatro de animação trabalha basicamente com a procura por movimentações que possam transmitir expressão para o objeto inanimado. É todo um processo de descoberta e de adequação artísticas no qual entram em operação experimentações, transformações e sínteses de formas e de conteúdos que têm a possibilidade de elaborar novos significados e representações originais, que partem, completamente, dos movimentos criados pela manipulação. Com isso, a manifestação expressiva e a presença cênica do objeto não surgem apenas por causa desses aspectos intrínsecos, mas, também, por causa da capacidade artística e técnica do ator-manipulador que, ao conceber e compor uma seqüência de movimentos que envolvem passos e gestos, está apto não só para atuar e animar, como para conseguir, igualmente, estabelecer interações que agem conjuntamente com as particularidades do objeto.

Dessa forma, o objeto torna-se uma estrutura personificada e

corporificada que aparece plenamente ao ser percebida, processada e sentida pelos próprios movimentos do ator-manipulador. Ao ser animado, o objeto não responde unicamente às intenções da manipulação, mas imprime, igualmente, as suas características ao ato manipulatório, despertando no ator-manipulador, toda uma série de percepções que trazem inúmeras outras possibilidades de movimento e de expressão. São exatamente essas ações e interações que acontecem no trânsito de quem manipula e do que é manipulado. Algo que evidencia, claramente, a relação constituinte e fundamental entre o movimento, a ação corporal, a natureza do objeto e a prática teatral.

Inserida no contexto típico da história do teatro, o teatro de animação é uma tradição milenar proveniente de um longo percurso histórico e que está presente na maioria das culturas humanas. Como resultado proveniente da cultura popular, a animação teatral é consequência de uma série de noções arcaicas, ao mesmo tempo em que essas noções arcaicas são, continuamente, recodificadas através da combinação de novas formas que, como em qualquer tipo de teatro, aumentam e diversificam a complexidade da animação cênica. Como sempre, as distensões do antagonismo tradição e modernidade são pontos de partida para a descoberta de novos horizontes. Passado, presente e futuro são colocados no mesmo plano. A animação teatral se define como um sistema de trocas que reinventa a própria idéia da essência da arte. Na linha dessas reinvenções, pode-se citar como um dos momentos mais importantes, o encontro, no final do século XIX e no início do século XX, das tradições asiáticas com as tradições européias. Nesse período, modelos de animação do Extremo Oriente passam a ser estudados e explorados por modelos de animação franceses, ingleses, alemães e italianos; situação que trouxe reformulações e influências para algumas encenações e encenadores de países europeus dessa época.

Porém, esta é uma circunstância muito curiosa porque a animação asiática possibilitou um tipo de atualização na animação européia, e, simultaneamente, o modelo asiático é visto como o mais

antigo e tradicional de todos. Na delimitada faixa asiática do Extremo Oriente (Índia, Indonésia, China, Japão, Tailândia, Vietnã, Camboja, Nepal e Coréia) existe uma preocupação em fomentar a necessidade de estabelecer procedimentos corporais de manipulação totalmente criados, praticados e modelados para especializar continuamente as características, as necessidades e a sensibilidade de cada movimento do manipulador. Apesar de ser muito simplista (e até banalizador) afirmar que existe um bloco monolítico chamado teatro asiático, a ousadia da expressão pode ser assumida em razão de algumas similaridades bastante acentuadas, se não por parte de questões estéticas, ao menos sob a ótica de certas técnicas frequentemente empregadas.

Entre os pontos semelhantes existentes no teatro asiático do Extremo Oriente, pode-se citar a maneira como o corpo é utilizado. A formação dos atores asiáticos do Extremo Oriente visa sempre o domínio e o uso de uma partitura física, de um repertório de códigos físicos requeridos pelos papéis nos quais eles vão se especializar. A performance do ator asiático do Extremo Oriente é, portanto, um reflexo direto de um corpo que, para estar eficientemente treinado, deve ser preparado com muita perseverança. É assim que a beleza e a precisão plásticas do teatro asiático do Extremo Oriente são resultados diretos de uma disciplina e de uma técnica longamente incorporadas.

Desse modo, o ator asiático do Extremo Oriente privilegia uma combinação técnica que permite dosar níveis de improvisação e de espontaneidade, através de uma busca contínua por uma associação com métodos técnicos que permitem uma melhor qualidade ao desempenho. O que fica claro, contudo, é que a improvisação é um estado que necessita de muita técnica e a espontaneidade, é um estágio que pode emergir de hábitos corporais construídos. Assim, mesmo apto em seu domínio, esse ator segue continuamente como um material vivo que trabalha incessantemente em função da qualidade cênica. É a partir do que aprende, do que treina, do que percebe e do que presente que seu ofício adquire e readquire

objetivos, não parando nunca de surgir novas questões e conseqüentes reformulações. Havendo sempre possibilidades de criatividade, sempre possibilidades de reinventar a tradição.

Em termos de novas questões e reformulações, um caso exemplar pode ser constado no modelo de animação japonês de bonecos conhecido como *Kuruma Ningyo*, que trabalha com uma técnica que consiste na união de um único ator-manipulador com o boneco movimentado. No Japão existem diferentes jeitos e motivos pelos quais um objeto inanimado pode ser animado. Mas, todos eles envolvem prolongados espaços de tempo, de preparação e de treinamento, que têm como função permitir a compreensão e o desenvolvimento das mais variadas percepções e das mais específicas habilidades de manipulação que são reproduzidas, modificadas e aperfeiçoadas de geração a geração.

Como uma técnica de manipulação, o *Kuruma Ningyo* apresenta variações (o que, em si, já é uma modernização da tradição) em cima das tradições manipulatórias do conhecido teatro *Bunraku*. Substituindo os três manipuladores por apenas um que fica sentado em um carrinho pequeno, enquanto manipula com uma mão os braços do boneco e com a outra, a cabeça. Só que há ainda o acréscimo de uma inovação fundamental: manipular as pernas do boneco através das próprias pernas do manipulador, que na grande maioria das vezes só utiliza os braços.

Surgido no final do período Edo (1603-1867 d.C.) na cidade de Hachioji, o *Kuruma Ningyo*, ainda sem esse nome, tinha como formato inicial uma estrutura muito rudimentar da qual fazia parte um único manipulador sentado em um tipo de talhão que movimentava dois bonecos pequenos apenas com as mãos. Ainda sem usar a característica separação visual e sonora, este manipulador atuava como narrador da história e como emissor das vozes dos bonecos. Ao passar da fase embrionária para um período de especialização, o *Kuruma Ningyo* foi criado como modelo teatral específico pelo artista Koryu Nishikawa I (1824-1927), que operou, em 1852, uma mudança considerável ao substituir o talhão por um

carrinho. Trata-se de uma estrutura que atualmente é construída com 20cm de altura, 25cm de comprimento, 15cm de largura e duas rodas (cada uma com 6cm) posicionadas na frente e uma (com 12cm) atrás. As três rodas fazem com que o manipulador deslize por um palco reto e plano. A armação do carrinho é levemente inclinada para deslizar melhor. O manipulador fica sentado no carrinho com as duas pernas nele ligadas por tiras de nylon, enquanto impulsiona o girar das rodas através de suas próprias passadas.

A inserção do carinho trouxe uma outra dinâmica ao *Kuruma Ningyo* que, a partir disso, se transformou, de fato, em uma escola de animação. Passou a obedecer, as normas das performances animadas japonesas, como a separação visual (manipulador) e visual/sonora (narrador); e a direcionar suas práticas cênicas para a formação de um sistema de manipulação que acompanha e cria determinadas concepções metodológicas e estéticas do fazer artístico. É inserido nesse princípio que o ator-manipulador torna-se o elemento vivo de um processo que fornece o material para a constituição e a coordenação da encenação animada. Por isso, todos os recursos cênicos do *Kuruma Ningyo* foram desenvolvidos como uma forma de afirmação que expressa a criação e o domínio da manipulação como uma arte teatral, que proporciona e pratica a elaboração de uma técnica que só tem razão de ser no momento em que a sua estrutura tradicional permite a intercalação e a criação de uma série de novas possibilidades artísticas. A base dada pela tradicional técnica de manipulação do *Kuruma Ningyo* é a chave para o estabelecimento de outras variações, inovações e renovações em relação a essa base. Como é isso também o que possibilita que a passagem de gerações perceba a importância da tradição para o incremento e o desenvolvimento do modelo teatral do *Kuruma Ningyo*.

Entre a tradição e a modernidade, o *Kuruma Ningyo* busca fazer um teatro que confronta suas certezas, dificuldades e hegemonias. O que configura um teatro não por imposição e sim por opção, criando um espaço outro de reflexão, mas sem perder de vista seu espaço criativo, a construção do seu material cênico e o



desenvolvimento de sua arte teatral. A técnica de manipulação do *Kuruma Ningyo* pode ser vista como um instrumento para que os atores-manipuladores possam pôr à prova as permanências sobre o seu ofício e o acontecimento teatral em si. São questões que estão sempre intimamente ligadas às condições artísticas, sociais, culturais e políticas de sua época. Então, as noções de técnica e suas práticas, assim como a criação e a realização dos espetáculos teatrais, sofrem modificações a partir de relações estreitas com os fenômenos sócio-culturais característicos de cada passagem do tempo. É só dessa maneira que as novas gerações de atores-manipuladores do *Kuruma Ningyo* podem fazer um uso do constante refletir ao elaborar novos recursos e rendimentos na tentativa de compreender seu processo próprio de criação, o modelo de animação em que se está inserido e sua natureza no âmbito geral do fazer teatral.

Em suma, pelo fato de a modernidade se definir como ruptura, a tradição representa a única fonte possível de sentido. Seja na vida cotidiana, na história das sociedades, na história do teatro, no teatro de animação ou no *Kuruma Ningyo*. Por isso, a tradição não cessa de retornar no moderno, através de um processo que não só renova como também ressalta a importância de ter a tradição sempre em vista. E, pelo *Kuruma Ningyo*, é cabível entender como o teatro contemporâneo tem de fazer frente ao seu tempo e ao lidar com o passado e, além disso, satisfazer o espectador e o artista. Isso significa que, ao invés de “fecham-se as cortinas”, o mais apropriado é afirmar que as cortinas do teatro estão sempre prontas para se abrir. Não se fechando nos limites da tradição e procurando, constantemente, a abertura da modernidade para tudo que possa acrescentar e manter vivo os muitos proventos e significados do teatro. Teatro que é uma arte tradicional e, infinitamente, moderna. Por isso, sempre essencial.

## Referências

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Edusp, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O Ator e seus Duplos: Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Edusp, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Animação: Da Teoria à Prática*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- BELL, John (Org.). *Puppets, Masks and Performing Objects*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Strings, Hands and Shadows: A Modern Puppet History*. Detroit: Detroit Institut of Arts, 2000.
- BELTRAME, Valmor. *Animar o Inaniando: A Formação do Ator no Teatro de Bonecos*. 2001. São Paulo. ECA/USP (Doutorado).
- BLUMENTHAL, Eileen. *Puppetry: A World History*. New York: Harry N. Abrams, 2005.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico dos Gregos à Atualidade*. São Paulo: Unesp, 1995.
- CASPARTIANO, Augusto. *Os Limites da Tradição e da Modernidade no Mundo Contemporâneo*. Lisboa: Vergalínea, 2005.
- GREINER, Christine. *Butô: Pensamento em Evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro Nô e o Ocidente*. São Paulo: Annablume, 2000.
- KUSANO, Darcí. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SOUZA, Marco. *O Kuruma Ningyo e o Corpo no Teatro de Animação Japonês*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.