

Bunraku: Um Panorama Histórico do Teatro de Bonecos Japonês

Higor Branco Gonçalves*



Resumo: Já há um bom tempo o Oriente atrai a atenção do homem ocidental e povoa seu imaginário como sinônimo de exotismo. Relativamente pouco exploradas, as culturas orientais são com frequência alvo de desconhecimento e mistificação. Nesse sentido, o presente artigo visa traçar um conciso panorama histórico que abrange desde as formas rudimentares até a contemporaneidade do *bunraku*, uma arte de teatro tradicional do Japão e que até o momento conta com pouquíssimo material teórico escrito em língua portuguesa.

* Tradutor nos pares de idiomas inglês-português e francês-português, revisor, professor das línguas supracitadas e autor do blogue carrolliano *The Bloggerwocky*, onde escreve não só análises sobre aspectos literários dos livros *Alice no País das Maravilhas* e *Alice Através do Espelho* como também a respeito de outros assuntos diversos que tenham relação com essas obras. Atualmente, é graduando em Letras Tradução pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (licenciatura inglês/português e bacharelado francês/inglês/português).

O que é o *bunraku*?

Bunraku (literalmente “prazeres literários”) é o nome pelo qual é conhecido o teatro de bonecos japonês. O curioso é que foi só a partir do século XIX que tal termo passou a ser empregado, em consequência da importância do trabalho desenvolvido por Uemura Bunrakuken, o responsável por dar novo fôlego à arte em um momento em que essa encontrava-se em decadência; assim, a palavra *bunraku* (derivada de Bunrakuken) foi imortalizada como sinônimo do gênero também chamado *ningyô-jôruri*, ou simplesmente *jôruri*. [1]

O *bunraku* é considerado uma das quatro grandes artes cênicas tradicionais do Japão, em conjunto com o *bugaku* (danças da corte imperial), com o *nôgaku* (que abrange os teatros *nô* e o *kyôgen*) e com o *kabuki* (forma de teatro germinada quase que à mesma época do *bunraku* e cujo elemento principal é a habilidade de interpretação do ator). Trata-se de uma arte milenar composta por três elementos básicos: os bonecos, a narrativa *jôruri* e o acompanhamento musical. Esses componentes são chamados *sangyo*, as “três artes”, e cada um se desenvolveu de maneira independente até se unirem nos séculos XVI e XVII.

Comparando Ocidente e Oriente, nota-se que o teatro de bonecos europeu tem as características de voltar-se geralmente para o público infanto-juvenil e de nunca apresentar temas com alto grau de dramaticidade; nele, é frequente acontecer de o próprio manipulador narrar a história, além de a preocupação em esconder o titereiro ser bastante comum (como por exemplo nos teatros de marionetes e de fantoches), a fim de criar a ilusão de que os títeres agem e falam por conta própria. Em oposição, o *bunraku* destina-se a adultos, desenvolvendo um drama sério de alta qualidade técnica e artística, dramaticidade essa reforçada pela grande perícia com que os bonecos são manejados: seus movimentos parecem tão naturais quanto os humanos; manipular, narrar e musicar são coisas feitas sempre por profissionais diferentes, especialistas em cada uma das artes, e a preocupação de manter o manipulador fora da visão dos espectadores inexistente. Frequentemente o *bunraku* é referido como o teatro de bonecos mais avançado e requintado do mundo.

Os primórdios do *bunraku*

A origem do teatro de bonecos japonês é incerta. Há estudiosos defensores da hipótese de essa ser uma arte transmitida desde a Ásia Central

até o Japão, relacionando a origem da palavra *kugutsu* (designação antiga para “bonecos”) a palavras chinesas, turcas e até gregas; outros acreditam tratar-se de uma criação tipicamente japonesa, baseando-se na existência de bonecos usados para representar deuses e mensageiros de deuses em danças primitivas; e há ainda aqueles que, em uma perspectiva híbrida, defendem a influência chinesa nessa arte autóctone por volta dos séculos VII e VIII.

Os bonecos eram inicialmente bem rudimentares, porém mais apropriados para dramatizações do que aqueles mecânicos desenvolvidos na China à mesma época. A princípio, seu uso tinha caráter puramente religioso e a manipulação ficava a cargo de sacerdotisas (*miko*) e de outros servidores de santuários. Sua utilização acrescentava mistério e autoridade aos gestos divinos; é como se os deuses temporariamente possuíssem os títeres, sendo, portanto, mais adequados para fins sagrados do que atores humanos. Nesse primeiro momento, as representações eram feitas sobretudo em santuários e monastérios com o objetivo de reverenciar divindades, não sendo vistas portanto como uma forma de arte independente. Contudo, os bonecos atraíam público, e isso levou à criação de um teatro embrionário que visava não só agradar os deuses como também aprazer os espectadores. Com o tempo, a manipulação se refina e a naturalidade dos movimentos dos bonecos assemelha-se a dos humanos.

Durante o período Nara (710-794), o Japão recebe, via Coreia, um grande número de emigrantes operadores de bonecos vindos da Ásia Central. Essas pessoas, chamadas de *kairaishi* ou *kugutsu-mawashi* (“manipuladores de bonecos”), se naturalizam japonesas em massa e adotam uma vida nômade, passando a viajar por todo o país e a desempenhar atividades diversas a fim de subsistir. Apresentavam-se com seus títeres pelos mais diversos locais, contribuindo para a popularização da arte. Sua técnica acabou influenciando os operadores nativos de bonecos sagrados, e assim elementos folclóricos, fantásticos e populares foram somados à motivação religiosa, originando um espetáculo voltado para o entretenimento.

Os séculos passam e o desenvolvimento da arte de manipulação é pequeno, até que no século XIV marionetes de vara movimentadas através de fios são importadas da China, reavivando o interesse pelo teatro de bonecos nativo. Em seguida, no século XV, há a chegada de títeres mecânicos, também via China, e a importação por parte de missionários europeus de novos brinquedos mecanizados, no século XVI. Os artesãos japoneses passam a imitar as novas tecnologias e a desenvolvê-las bastante, e ainda que os bonecos produzidos nesse período não tenham sido tão influentes para a forma de teatro que se sucedeu, foram fundamentais na ulterior implementação da técnica do uso de fios internos para mover olhos, lábios e dedos dos bonecos, em contraposição ao sistema de cordas externas empregado em marionetes.

Uma vez que o *nô* e o *kyôgen* eram as únicas formas de teatro à época, as apresentações do teatro de bonecos passam a consistir na encenação de peças desses dois gêneros, coisa que perdurou por séculos. O sucesso da arte junto ao público foi grande, chegando ao ponto de artistas serem convidados a se apresentar, não poucas vezes, no palácio perante o imperador.

No fim do século XVI surge uma variedade interessante do teatro de bonecos, o *hotoke mawashi* (“volteio de Buda”), em que fantoches serviam inicialmente como meio de apresentar sermões e lendas budistas com fins ritualísticos, sem preocupação em agradar o público. Contudo, posteriormente, os sermões transformaram-se em peças cuja narrativa continha descrições junto aos diálogos. A narração era feita por um cantador-narrador, que deveria diferenciar as partes do texto modulando a voz. Nesse sentido, o *hotoke mawashi* se assemelha com o que hoje chamamos de *bunraku*.

A evolução técnica do teatro de bonecos foi grande a ponto de na virada para o período Tokugawa (1603-1867) o gênero ser capaz de desenvolver qualquer tema. A partir de então, progrediu mais como uma forma de narrativa, o *jôruri*.

Narração *jôruri*

O *jôruri* é um gênero de narrativa originado do *heikyoku*, também conhecido como *Heike-biwa*. O *heikyoku* foi criado no século XII e vem a ser a narrativa acompanhada do *biwa*, uma espécie de alaúde japonês de som melancólico, dos acontecimentos da guerra travada pelo controle político-militar do Japão entre os clãs Minamoto e Taira, respectivamente chamados também Genji e Heike. A parcela da população que simpatizava com o clã Taira, derrotado na guerra, passa a apreciar muito esse novo gênero narrativo, de grande aceitação no país. Com o tempo, entretanto, as apresentações caíram na mesmice, originando transformações na estrutura da arte por volta do início do século XVI, que então passa a incluir outros contos guerreiros e histórias românticas em seu repertório, bem como a fazer uso, junto ao *biwa*, do *ôgi-byôshi*, para marcar o ritmo (a batida, na palma da mão, de um leque dobrado).

Essa nova arte narrativa foi denominada *jôruri*, termo tomado do nome da princesa Jôruri, personagem fictícia da peça *Jôruri Hime Monogatari Junidan Zôshi*, ou simplesmente *Jôruri Hime Monogatari* (“Conto da Princesa Jôruri”), que conta a história do romance entre o guerreiro Ushiwakamaru, mais tarde conhecido como general Yoshitsune Minamoto, famoso herói épico e trágico, e a bela princesa Jôruri. Essa peça trata dos temas da força do amor puro e da incerteza da vida, transpõe a atmosfera romântica da corte Heian

(794-1185), contém muitos elementos fantásticos e religiosos e cativou os japoneses por quase um século.

A arte refina-se com o tempo e no fim do século XVI o termo *jôruri* cristaliza-se na língua japonesa. Foi principalmente em Kyoto, no ano de 1592, que o gênero tornou-se extremamente popular.

A origem do *shamisen* e a junção das três artes

O *shamisen* é um instrumento de três cordas e braço comprido que deve ser tocado com uma palheta de marfim, chamada *bachi*. É mais leve do que o *biwa* tanto no que diz respeito ao peso como também à aparência e à sonoridade, além de produzir sons bem mais altos. Acredita-se que seu antecessor tenha sido criado no Egito e levado pela Ásia até a China, onde recebeu o nome *san-hsien* (“três cordas”); de lá, foi transmitido até as Ilhas Ryûkyû, atual Okinawa, em 1392, e dessa propagou-se pelo Japão durante a era Eiroku (1558-1570). O instrumento então foi adaptado e modificado, tornando-se caracteristicamente japonês.

A aceitação da população foi imediata, e o *shamisen* veio a substituir o *biwa* e o *ôgi-byôshi* na narração do *jôruri*. Foi Sawazumi Kengyô, um monge cego famoso na arte do *heikyoku* e posteriormente também na do *jôruri*, o primeiro a utilizar o novo instrumento com o fim de acompanhar a narração em uma apresentação sua em Kyoto, aproximadamente no ano de 1610. Menukiya Chôzaburô, discípulo de Kengyô, junta-se a Shigedayu Hikita, um operador de bonecos da Ilha Awaji, e Kenmotsu, discípulo de Takino Koto, outro jurista famoso, junta-se ao operador Jirobei, de Nishinomiya, dando início assim à forma atual do teatro de bonecos. Ainda hoje a representação do *bunraku* é feita em sua forma primitiva nesses locais onde o gênero nasceu.

O *bunraku* é uma arte que une narrativa, religião, literatura, música e destreza e que, embora tenha gozado da simpatia da nobreza, foi amplamente aceita e sustentada de fato pelas camadas populares. Os bonecos inicialmente tinham a função de criar efeitos visuais que complementassem a narração, e depois passaram a ter o objetivo de incorporar o texto com seus movimentos. Texto, aliás, que nesse gênero teatral vem a ser o principal elemento a guiar a encenação, afinal é a partir dele que os manipuladores de bonecos, tocadores de *shamisen* e narradores-cantores irão desenvolver, juntos, sua apresentação.

Edo, atual Tóquio, era a sede do xogunato Tokugawa e onde o teatro de bonecos começava a se estabelecer, contudo após seu incêndio em 1657 muitos artistas que para lá tinham ido voltam para a região de Kansai (Kyoto, Osaka e cercanias), onde novos estilos e novos artistas surgem; assim, Kyoto

e Osaka tornam-se o centro de desenvolvimento do *bunraku*, ao passo que em Edo fica o *kabuki*, gênero de teatro surgido mais ou menos na mesma época que o *bunraku* e rival desse por aproximadamente dois séculos. Em Osaka é desenvolvido um *jôruri* forte e vigoroso, denominado *harima-bushi*; em Kyoto, um *jôruri* mais esbelto e delicado. Esse é um período em que surgem os primeiros teatros de *ningyô-jôruri* e também é quando são escritas as primeiras peças especificamente para o teatro de bonecos (ainda que boa parte delas seja baseada em textos já existentes).

Faz-se necessário destacar aqui a importante contribuição de Uji Kaganojô à arte da narrativa *jôruri*. Em suas peças pode-se notar uma série de inovações: a unidade dramática, a boa qualidade literária e a introdução de elementos de outras formas de teatro, como o *heikyoku*, o próprio *kabuki*, o *nô* e o *kyôgen*. Esses dois últimos eram gêneros já bastante prestigiados à época, o que fez com que o teatro de bonecos, considerado como atividade dos párias, adquirisse maior reconhecimento. Foi Kaganojô também quem lançou Chikamatsu Monzaemon, um dos maiores e mais famosos nomes do *bunraku*.

A fase áurea do *bunraku* e sua decadência

O período de maior prosperidade do teatro de bonecos japonês começa, pode-se dizer, em 1684, data da criação do Teatro Takemoto-za em Dôtonbori [2] por Takemoto Gidayû (1651-1714). Gidayû, oriundo de família camponesa e possuidor de uma belíssima voz, iniciou-se em 1671 na arte do *jôruri* como discípulo de Inoue Harimanojô II, mestre do *harima-bushi*, e estreou de fato nesse universo em 1674 como narrador. Entretanto, Gidayû estava descontente com a rigidez do estilo desenvolvido em Osaka, e assim foi para Kyoto estudar com o mestre Uji Kaganojô a variação elegante de *jôruri* lá praticada. Tendo aprendido os dois estilos, Gidayû cria um estilo próprio, o *gidayû-bushi*, ao mesmo tempo vigoroso e refinado, e deixa o teatro de Kaganojô para trilhar seu próprio caminho, abrindo algum tempo depois o Takemoto-za e conquistando fama através de apresentações de peças escritas por Chikamatsu Monzaemon (1653-1724). Em 1685, há dois acontecimentos importantes: Gidayû e Kaganojô, antes discípulo e mestre, realizam uma apresentação de desafio, com vitória de Gidayû e sua técnica original; também, Monzaemon é convidado por Gidayû a integrar a companhia de teatro recém-criada como dramataista exclusivo.

O *gidayû-bushi* torna-se um marco e sinônimo de *ningyô-jôruri*, principalmente após a encenação, em 1686, da peça *Shusse Kagekiyo* (“O vitorioso Kagekiyo”) [3], primeiro trabalho conjunto entre Gidayû e Monzaemon, que além de ser sucesso de público, também influenciou o estilo da escrita e o

conteúdo de todas as outras peças que se sucederam. Assim, às obras anteriores a essa é dado o nome de “velho *jôruri*” ou *ko-jôruri* e às posteriores, “novo *jôruri*” ou *gidayû jôruri* [4]. Devido ao êxito de *Shusse Kagekiyo*, à morte de Inoue Harimanojô II em 1684 e à vitória sobre Kaganojô em 1685, Gidayû estabeleceu-se como o mestre dos narradores do período.

Vale lembrar que além de Monzaemon e de Gidayû, também o insigne manipulador de bonecos Tatsumatsu Hachirobei e o mestre de *shamisen* Takezawa Gon’emon contribuíram em muito para o desenvolvimento e sucesso do *bunraku*. Juntos, formaram o importante quarteto do Teatro Takemoto-za.

Em 1703, Monzaemon escreve sua primeira grande peça *sewamono* (sobre o cotidiano das pessoas comuns), chamada *Sonezaki Shinjû* (“O duplo suicídio em Sonezaki”). Ela baseia-se no caso real de dois amantes que por conta de um amor impossível cometeram duplo suicídio nos bosques de Sonezaki, Osaka. A peça é um marco das tragédias teatrais do cotidiano.

Monzaemon em seus escritos *sewamono* faz uso de uma linguagem bela e fortemente lírica, além de introduzir o tratamento realístico da mente e da personalidade humana; no tocante à temática, aborda nesse gênero de narrativa o conflito entre razão e emoção. Essas peças consagraram o artista e, por não retratarem somente a vida aristocrática, contribuíram para que o *bunraku* adquirisse ainda mais prestígio do que já havia conquistado anteriormente graças a Kaganojô, quem introduziu em suas peças elementos dos respeitados teatros *nô* e *kyôgen*. A iniciativa por parte de Gidayû de abrir uma escola de *jôruri* no santuário Ikutama onde qualquer pessoa, independente de sua origem, pudesse aprender a arte também contribuiu grandemente para tal valorização do teatro de bonecos, tornando-o um gênero burguês.

Na ocasião da encenação da peça *Yômei Tennô Shokunin Kagami*, em 1705, manipuladores apresentam-se completamente visíveis ao público e narradores e tocadores de *shamisen*, que se escondiam nas laterais do palco, também põem-se diante da plateia. Nesse mesmo ano, Takemoto Uneme, discípulo de Gidayû, deixa o Takemoto-za, adota o nome de Toyotake Wakadayu e reabre um teatro que havia sido fundado e fechado recentemente, o Teatro Toyotake. Tendo Ki-no Kaion como dramaturgo exclusivo, o Teatro Toyotake ganha prestígio e torna-se rival do Takemoto-za. Tal rivalidade impulsionou o crescimento do teatro de bonecos.

Com a morte de Monzaemon em 1724, vários dramaturgos renomados escrevem peças para *bunraku*, muitas das quais assinadas em parceria. Em decorrência da competição entre os teatros, novas tecnologias vão sendo implementadas na confecção dos bonecos e há um consequente desenvolvimento da técnica de manipulação. Uma das mais importantes dessas inovações é sem dúvida aquela instituída por Yoshida Bunzaburô em 1734: o sistema usado até hoje de três homens para a manipulação de cada

boneco, que possibilitou aos operadores executar movimentos mais flexíveis e complexos com os títeres.

Os bonecos então se expressam de forma cada vez mais humana, as peças vão se tornando também mais realistas e a descrição lírica dos cenários é substituída pelo diálogo. É nesse momento que são criadas as três obras-primas do *bunraku*: *Sugawara Denju Tenarai Kagami* (“Segredos da caligrafia de Sugawara”), em 1746; *Yoshitsune Senbon Zakura* (“Yoshitsune e as mil cerejeiras”), em 1747; e *Kanadehon Chûshingura* (“A liga dos 47 samurais”), datada de 1748. As três foram escritas em conjunto por Miyoshi Shôroku (1696-1775), Takeda Izumo (1691-1758), e Namiki Senryû (1695-1771), também conhecido como Namiki Sôsuke. A arte então chega ao ápice da sua popularidade.

O *bunraku* vinha sendo preferido ao *kabuki* pelo público desde 1725, porém devido a desentendimentos entre os vários artistas envolvidos nos espetáculos, a arte começa a decair. Em 1748, Takemoto Konodayû, narrador do Takemoto-za, ofende-se com um pedido de Bunzaburô, manipulador de bonecos também do Takemoto-za; a situação adquire dimensões tais que culmina na mudança de Konodayû e seus discípulos para o Toyotake-za [5]. Ulteriormente acontece a troca de um bom número de artistas entre os dois teatros, e assim as características de *jôruri* peculiares a cada grupo perdem-se. Também, a técnica de manipulação desenvolveu-se tanto, e os movimentos dos bonecos ficaram tão parecidos com os humanos, que o público passou a se interessar mais pela atuação de atores reais e pelas suas técnicas de representação.

Após as mortes dos dramaturgos Namiki, do Toyotake-za, em 1751, e Takeda Izumo, do Takemoto-za, em 1756, e da aposentadoria do manipulador de bonecos Bunzaburô, também do Takemoto-za, em 1759, os dois teatros enfrentam dificuldades e não conseguem mais se sustentar apenas encenando peças de bonecos. O Toyotake-za fecha em 1765 e o Takemoto-za resiste até 1772. A última peça escrita para o teatro de bonecos neste ciclo foi *Ehon Taikôki* (“As façanhas de Taikô”), e apenas algumas pequenas companhias em Osaka tentaram preservar a tradição e os textos da arte.

Do resgate do gênero graças a Bunrakuken até a contemporaneidade

Uemura Bunrakuken (1737-1810) foi um manipulador de bonecos nascido na Ilha Awaji que chegou a Osaka no fim do século XVIII, onde criou uma pequena companhia de *jôruri*. Após tentativa malograda de se estabelecer em Dotonbori, firma seu grupo em Kitahorie no ano de 1809, época em que

inexistiam peças novas para o teatro de bonecos e apenas peças antigas eram encenadas. Com a morte do artista no ano seguinte, o teatro fica sob a administração de sua filha e de seu genro, que mudam o local dos espetáculos para o teatro Inari, ainda em Osaka. Contudo, esse estabelecimento tem de encerrar as atividades em 1842 por consequência de uma lei do xogunato. O então administrador da companhia, Bunrakuo (Bunrakuken II), que lutava para reerguer o gênero, demora alguns anos até conseguir assentar-se com sua trupe: volta para o teatro de Kitahorie, algum tempo depois vai para o teatro Hamachi em Shimizumachi e nove anos mais tarde retorna para o teatro Inari, já reaberto, até que, com a Restauração Meiji em 1868, o novo governo promulga uma lei (no ano de 1872) que obriga a mudança do teatro para o bairro de Matsushima, nascendo assim o Bunraku-za. A partir de então, esse é o nome que passa a ser usado para se referir ao estilo de Osaka do teatro de bonecos.

A peça de estreia foi *Ehon Taikôki*, representada pelo manipulador de bonecos Tamazô, tido como um dos três maiores operadores da história juntamente com Tatsumatsu e Bunzaburô, pelo narrador Harudayu V e pelo tocador de *shamisen* Toyozawa Danpei, quem colocou o instrumento em lugar de destaque (até então não era muito proeminente), escreveu peças [6] e lecionou para artistas que vieram a se tornar mestres. Os grandes artistas da era Meiji (1868-1912), período quando o *bunraku* readquire popularidade, são tidos atualmente quase como lendários.

Em 1884, Danpei se desentende com a administração do Bunraku-za e muda-se para o então recém-aberto Hikoroku-za, dando início a uma rivalidade entre as duas companhias semelhante àquela de outrora entre o Takemoto-za e o Toyotake-za. Nesse mesmo ano, após uma apresentação de Danpei com o renomado narrador Takemoto Osumidayu III, discípulo de Harudayu V, Bunrakuo sente seu teatro ameaçado e constrói um novo estabelecimento no recinto do Santuário Goryo em Awajimachi, transferindo assim o grupo do ponto afastado em que estava para o centro de Osaka.

Bunrakuo morre em 1887 e o Bunraku-za enfrenta uma fase de problemas financeiros decorrentes da má gerência por parte da quarta geração da família Uemura, até que a administração do teatro passa em 1909 a ficar a cargo da Companhia Shôchiku, uma empresa de espetáculos surgida na época. O Hikoroku-za também vive dificuldades e fecha em 1893. Muitas foram as companhias de *bunraku* que surgiram para rivalizar com o Bunraku-za (Meiraku-za, Inari-za, Horie-za, entre outras), mas nenhuma conseguiu perdurar por mais de seis anos. Com isso, o Bunraku-za passa a ser o único teatro exclusivamente de *bunraku* em todo o Japão até ser destruído em um incêndio no ano de 1926. Os artistas então se apresentam eventualmente no Benten-za, em Dotonbori, e viajam com seus espetáculos por todo o país. É só

em 1930 que acaba a construção de um novo teatro de concreto em Yotsubashi, Osaka.

Com a guerra da Manchúria durante a década de 1930, o teatro de bonecos só consegue resistir graças ao subsídio do governo e às representações de peças baseadas no conflito. No período da Segunda Guerra Mundial, o governo investe nas “artes japonesas genuínas” e assim o gênero consegue endireitar um pouco sua situação. Entretanto, na ocasião do bombardeio de Osaka, em março de 1945, o Bunraku-za é destruído mais uma vez. Finda a guerra, a Companhia Shôchiku trabalha rapidamente em sua reconstrução, de modo que a reinauguração acontece em fevereiro de 1946.

Dois anos depois, os membros mais jovens do Bunraku-za reclamam o fim da política feudalista adotada pela Shôchiku, provocando a divisão da trupe em dois grupos: o Mitsuwakai, formado por esses membros insatisfeitos e que em 1950 desvincular-se-ão do teatro para formar uma companhia itinerante, e o Chinamikai, composto por aqueles outros que permanecerão sob a administração da Shôchiku. Em 1956, a Companhia inaugura um estabelecimento novo e moderno de três andares e mil lugares em Dotonbori, porém o público recebido fica aquém do desejado, chegando ao ponto de algumas pessoas acreditarem que o *bunraku* chegaria ao fim.

Visando tornar a arte mais popular para as novas gerações e assim atrair público, o novo Bunraku-za passa a apresentar, além das peças já tradicionais, também peças novas e adaptações diversas, seja de danças famosas do *kabuki*, de romances populares contemporâneos ou de obras estrangeiras, como por exemplo *Madame Butterfly*, *Hamlet* e *La Traviata*. Tal estratégia não obteve muitos resultados e as peças tradicionais mostraram-se ainda as favoritas.

O teatro de bonecos sobrevive graças à ajuda do governo, que premia os artistas de maior destaque, ajudando assim o gênero a recuperar parte de seu prestígio. Contudo, isso não evita que tanto o Bunraku-za como o teatro formado pelos Mitsuwakai enfrentem dificuldades financeiras devido à falta de público, em especial de público jovem, que prefere atividades de assimilação mais fácil a ter de lidar com a linguagem arcaica das peças e com o ritmo lento do *bunraku*, que destoava da rapidez e da agilidade do cinema, por seu turno uma arte cada vez mais presente.

Chinamikai e Mitsuwakai veem-se obrigados a diminuir o número de apresentações, até que em 1962 a Companhia Shôchiku abandona o *bunraku*. Vinte e oito artistas das duas companhias juntam-se e fazem uma turnê pelos Estados Unidos e Canadá com o apoio financeiro da *Kokusai Bunka Shinkôkai* (“Associação de Relações Culturais Internacionais”), conquistando o primeiro sucesso do *bunraku* no exterior. Por sua vez, essa empreitada bem-sucedida fez com que o governo japonês, a prefeitura de Osaka e a *Nihon Hôsô Kyôkai*

(“Associação Japonesa de Rádio e Televisão”, também conhecida como NHK) criassem a *Bunraku Kyôkai* (“Associação de Bunraku”), órgão semi-governamental de assistência ao teatro de bonecos responsável também por reunir o Chinamikai e o Mitsuwakai em um novo grupo, chamado *Nihon Jôruri Bunrakuza* (“Grupo Bunraku-za de Jôruri”), o qual recebe o título de “Herança Cultural”. O teatro Bunraku-za é reformado e rebatizado de Asahi-za, e é onde as apresentações ocorrerão até abril de 1984, quando é fundado o Teatro Nacional do Bunraku, a sede da trupe até os dias de hoje. Ainda que haja mais de cem grupos amadores e semi-profissionais de *jôruri* pelo Japão, só esses profissionais de Osaka são conhecidos como trupe Bunraku.

O grupo, que conta e já contou com nomes condecorados como “Tesouros Nacionais Humanos”, é composto atualmente por artistas de faixa etária bem variável (indo dos 15 até mais de 80 anos), sendo que muitos foram formados pelo curso da Associação de Bunraku. Eles se apresentam não só em teatros dentro do Japão, indo também a programas de TV e viajando ao exterior. Já se apresentaram inclusive no Brasil.

Apesar dos anacronismos e de hoje só sobreviver por meio de investimentos do governo e de entidades de apoio, o *bunraku* conquistou novamente o público japonês, além de ganhar simpatizantes em outros países. Trata-se de um teatro sem equivalentes no Ocidente.

Notas

[1] *Jôruri* é um termo que pode ser usado tanto como nome para o teatro de bonecos japonês como também para designar uma arte específica de narração, nascida do *heikyoku*.

[2] Atualmente, no lugar onde ficava o Takemoto-za está o Teatro Naniwa-za.

[3] *Shusse Kagekiyo* é um *jidaimono* (peça baseada em fatos históricos do Japão) sobre as preocupações da alma humana; retrata a difícil opção que um homem deve fazer entre sua noiva e uma cortesã.

[4] A época do velho *jôruri*, que durou aproximadamente 90 anos, apresentou encenações monótonas e peças focando o aspecto narrativo em detrimento ao dramático, sempre com algum componente místico no enredo. Após a apresentação de *Shusse Kagekiyo*, as peças passam a ganhar em dramaticidade, a ser cada vez mais estilizadas e a adquirir realismo.

[5] Konodayû adota então o nome de Toyotake Chikuzennojê.

[6] Dentre as peças criadas por Danpei está *Tsubosaka Kannon Reigenki* (“O milagre no monastério Tsubosaka Kannon”), composta em conjunto com sua esposa. Essa foi a última peça de destaque a ser escrita para o teatro de bonecos.

Referências bibliográficas

GIROUX, Sakae M.; SUZUKI, Tae. *Bunraku: Um Teatro de Bonecos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KUSANO, Darcí. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca*. São Paulo: Perspectiva; Aliança Cultural Brasil-Japão, 1993.