

# Bunraku, Teatro do futuro

No centenário da Imigração Japonesa no Brasil (1908-2008)

**Darci Kusano**

Pesquisadora de Cultura Japonesa (São Paulo)





Página 69: *O duplo Suicídio em Sonezaki* – Companhia Bunraku-za (Osaka).

Foto: Seisuke Miyak

Página 70: *O Mensageiro do Inferno* – Companhia Bunraku-za (Osaka).

Foto: Seisuke Miyak

### Um paradoxo intrigante

Em 2008, dentro do programa do centenário da Imigração Japonesa no Brasil, a convite da Fundação Japão, assisti em 28 de fevereiro aos dramas *A Casa de Tsuna* e *A Vila Nozaki*, original *bunraku* de Hanji Chikamatsu, com o *Yukiza*, teatro tradicional de marionetes. E em 12 de março, vi a peça *underground Deixa pra lá* do *Grupo Teatral 1980-Japão*, no SESC Pinheiros em São Paulo. Na saída encontrei o meu colega Haluo Hirata. Enquanto esperávamos passar a chuva torrencial, ele contou-me que assistira um vídeo em que Alexander Kluge, sociólogo e cineasta, membro da Escola de Frankfurt, entrevista Heiner Müller (1929-1995). O dramaturgo alemão se declarou admirador do teatro japonês, pela sua densidade vivencial. Indagado: “Como será o teatro no futuro?”, ele respondeu: “Será algo semelhante ao *bunraku*.” Esse paradoxo me intrigou. Que trajetória teria percorrido o *bunraku*, o mais tradicional e famoso teatro de bonecos do Japão, nos seus 400 anos de existência, para se poder chegar a tal parecer?<sup>1</sup>

### Diálogos teatrais

*Bunraku e kabuki*, artes irmãs – Por terem se desenvolvido simultaneamente no Período Edo (1603-1868), *bunraku e kabuki*

<sup>1</sup> Müller, Heiner. Vídeo Entrevista de Heiner Müller a Alexander Kluge na “Mostra de Cinema de Alexander Kluge”, Centro Cultural Banco do Brasil (SP), novembro e dezembro de 2007. Patrocínio do Instituto Goethe (SP) e curadoria de Jane Almeida

são consideradas artes irmãs. Portanto, a primeira influência do *bunraku* foi sobre o *kabuki*. As décadas de 1730 a 1760 são conhecidas como a Idade de Ouro do *bunraku*. O *kabuki*, num esforço para recuperar sua antiga popularidade, prontamente adotou muito do repertório *bunraku*. Menos de um mês após as estréias das três obras-primas *bunraku* *Os Ensinamentos Caligráficos de Sugawara* (1746), *Yoshitsune e as Mil Cerejeiras* (1747) e *As Vinganças dos 47 Vassalos Leais* (Chûshingura, 1748), da autoria coletiva de Izumo Takeda, Senryu Namiki e Shoraku Miyoshi, elas foram encenadas como *kabuki*. Mesmo atualmente, os *kabuki* mais populares são derivados do *bunraku* e conhecidos como *Takemoto-gueki*, *maruhon-mono* ou *Guidayu-gueki*.

Ao contratar manipuladores e músicos dos dois únicos teatros *bunraku* de Osaka, Takemoto-za e Toyotake-za, para assessorá-lo nas montagens, o *kabuki* acabou absorvendo muito além do estilo de narração, que no *kabuki* é denominado *chobo*, e da música *shamisen*, como incorporou várias formas de atuação, que vigoram até hoje. Em *Literatura Japonesa* (1955), Donald Keene afirma: “Embora na Europa a tentativa tenha sido de fazer os bonecos se assemelharem o máximo possível aos seres vivos, no Japão, os atores (*kabuki*) até hoje imitam os movimentos dos bonecos.” (KEENE, 1977, p. 59).

Não se pode aplicar tal generalização a todas as atuações no *kabuki*. Mas nos *maruhon-mono*, os atores imitam os movimentos titubeantes e convulsivos dos bonecos, que não apresentam a naturalidade dos humanos nas articulações dos braços, pernas e pescoço. Em algumas peças, no final de cada ato, os atores congelam-se numa pose fotográfica, transformando-se em bonecos e compondo um magnífico quadro pictórico.

O riso do *kyôguen* e de Molière – No Período Edo, o *nôgaku* (conjunto de *nô* e *kyôguen*, interlúdio cômico apresentado entre as tragédias *nô*) torna-se a expressão teatral oficial da classe dos samurais, então no poder. Portanto, os artistas plebeus de *bunraku* e *kabuki* não tinham permissão de adaptá-los. Mas com a restauração

do governo imperial Meiji (1868), peças *nô* e *kyôguen* passaram a ser vertidas para o *kabuki*.

Assim, o *kyôguen* *O Anzol* foi montado como bailado *kabuki* *Pescando Mulheres* (1883) e readaptado para o *bunraku* (1936). Na narrativa um senhor feudal é ajudado pelo deus Ebisu, para pescar uma linda esposa. Seu servo Tarôkaja tenta o mesmo método, com resultados espetacularmente diferentes. A mulher que lhe aparece é horrorosa. Mas, feliz, ela não permite que Tarôkaja lhe escape. Na turnê americana, em 1962, o público achou a cabeça *Ofuku* (mulher feia) mais graciosa e atraente do que a cabeça *Bijô* (mulher jovem e bela). Desde então, adotou-se uma cabeça masculina cômica com uma peruca feminina no papel. A peça foi encenada no Brasil em 2002 (Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro), juntamente com a tragédia *Os Amantes Suicidas de Sonezaki*.

Uma comédia *bunraku* mais moderna é *À Felicidade do Casal* (*Meoto zenzai*), adaptação do conto homônimo de Sakunosuke Oda (1913-1947), sobre um típico casal de Osaka em 1930: o perdulário Ryukichi e a esposa gueixa Chôko, de espírito forte, que apóia o marido em suas constantes falências. No final há uma paródia do *michiyuki*, a convenção do *bunraku* e *kabuki*, com os amantes saindo para o mundo frio.

Já o dramaturgo contemporâneo Hisashi Inoue, líder da Companhia Komatsuza, inspirou-se em *O Avaro* de Molière para criar a sua versão *bunraku* *Obstinação Amorosa: o Velho do Pote de Dinheiro* (1973).

**O teatro não conhece fronteiras** – No pós-guerra, com o intuito de atrair o público jovem, o *bunraku* inovou. De início, com adaptações de populares bailados *kabuki*, *A Dança do Leão e A Jovem no Templo Dôjô*. O *bunraku* é considerado uma espécie de ópera, com versões de *Madame Butterfly* de Puccini, em março de 1956 e *La Traviata* de Verdi, em março de 1957. *Hamlet* de Shakespeare foi encenado em julho de 1956 e *Camille*, a escultora que enlouquece ao ser abandonada por Rodin, em 1957.

O *bunraku* *Duplo Suicídio em Sonezaki*, de Monzaemon Chika-

matsu, teve uma montagem em estilo de ópera chinesa na cidade de Pequim em 1991. Mas a cena em que Tokubei se esconde debaixo da varanda da casa de chá foi mudada para a ocultação debaixo de uma mesa coberta, uma vez que usualmente não se faz a separação interior e exterior da casa na cenografia da ópera chinesa.

Seguiram-se alguns empréstimos do *shimpa* (Escola Nova), um teatro da nostalgia e melodramático, e dramatizações de romances e filmes japoneses contemporâneos. Mas peças tradicionais do repertório *bunraku*, especialmente as do século XVIII, gozam de favoritismo. Embora, às vezes, obras antigas sejam montadas em roupagens modernas e se criem algumas peças novas. Como a *Lua Crescente: as Aventuras de Tametomo* (*Chinsetsu yumiharizuki*, 1971), de Yukio Mishima e Shoichi Yamada, uma adaptação do *kabuki* homônimo de Mishima.

*Angura*, o teatro *underground* japonês, surgiu na década de 1960 como um movimento de pequenos teatros (*shôgukijô*). *Anti-shingueki* (teatro moderno, de influência ocidental), o *angura* pregava uma volta à era pré-moderna, portanto, acabou construindo uma ponte com o teatro tradicional (*nô*, *kyôguen*, *bunraku* e *kabuki*). A palavra chave do final dos anos 60 no Japão era o “poder imaginário coletivo”, os sonhos da época. Os jovens esperavam desesperadamente pela chegada dos *Beatles*, dos *Hell’Angels* ou do *Nezumi Kozô*, o *Rato*, o “*Robin Hood japonês*” e os identificavam com os seus longamente esperados salvadores.

Em 1968, o dramaturgo e diretor Makoto Sato cria a *Tenda Negra* e logo se torna conhecido pelo seu teatro político e revolucionário. No ano seguinte, monta o musical rock *O Assassinato de uma Mulher no Inferno de Óleo*, subintitulado *Motorbike Show* e baseado no *bunraku* homônimo (1721) de Monzaemon Chikamatsu. Yohei é um jovem inútil, que exaspera a sua família e é deserdado. Desesperado por dinheiro, ele tenta emprestá-lo de Okichi, mulher do dono da loja de óleo. Porém, ela se preocupa que o seu marido possa descobrir. Yohei a mata, derrubando os barris de óleo. Sato coloca o imaginário coletivo da época no centro da peça, justapõe

ao original *bunraku* e o acaba modernizando. No final, os protagonistas do musical rock se transformam nos membros da gangue de motos do *Hell's Angels*.

“O teatro é oriental”, paradoxo caro a Mnouchkine (BANU: 2000, p.?) – *Em Tambores sobre o Dique* (1999), Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du Soleil, também emprega os recursos do *bunraku*. Mas ao fazer algumas mutações, realiza uma leitura contemporânea: “o animado comanda o animado”, com os atores manipuladores movimentando os atores duplos dos bonecos (antecipado por Béjart no balé *The Kabuki*, 1986); a narrativa *guidayu-bushi do bunraku* é “substituída pela descontinuidade da música”, que também comenta as ações; e por fim, “a intervenção do ‘vocal’ no campo do inanimado”, pois “às vezes o duplo da marionete é loquaz”.

### *Bunraku e Literatura*

Duas escritoras do século XX, Sawako Ariyoshi (1931-1984) e Chiyo Uno (1897-1996) se inspiraram no *bunraku*. O conto de Ariyoshi, *Ningyô-jôruri*, literalmente Bonecos e Estórias Cantadas, é o nome original para *bunraku* e, ainda hoje, usado pelos profissionais e especialistas.

Já a obra literária da arrojada e versátil Chiyo Uno, que vi já idosa e elegante de quimono na “Exposição de Treze Escritoras” (outubro de 1988), na loja de departamentos Tôbu em Tokyo, observa uma regra em seus trabalhos. O narrador conta um fato a alguém do sexo oposto. Este artifício literário, do protagonista narrar a alguém e a trama se desenrolar, deriva da tradição narrativa do *bunraku*. *Kyûkichi Tenguya, o Artesão de Bonecos* (1942) é um registro denso sobre a confecção de cabeças de bonecos. O artesão envelhecido de Tokushima, que viria a falecer em 1943, aos 86 anos, por detrás da conversa artística, conta a sua história. E quem a escuta embevecida é a escritora Chiyo Uno, que viera de Tokyo.

Lá também a autora ouviu a história de um antiquário, base para a concepção do seu romance *Ohan* (1957). Uma pequena jóia, que desde o início quis ser tradicional como o *bunraku* e que

acabou tendo uma montagem *bunraku* (1988) em Osaka. O marido indeciso liga-se à gueixa Okayo, abandonando a mulher Ohan. Sete anos depois, ainda sem se separar de Okayo, reata com a esposa, sacrificando até mesmo seu filho pequeno com Ohan, Satoru, que vem a falecer.

### *Bunraku* em versões cinematográficas

A tradição do *benshi* no cinema mudo – Os primeiros filmes nipônicos eram documentários sobre cenas de ruas e danças de gueixas. Seguiram-se dramas *kabuki* registrados em película, que eram projetados com o acompanhamento do *benshi*, narrador e comentador, que ficava ao lado da tela, proferindo os diálogos e interpretando as imagens para a platéia.

Uma vez que nos seus primórdios o cinema japonês limitava-se a imitar o teatro tradicional, pode-se afirmar que os *benshi* descendiam diretamente da tradição narrativa do *bunraku*. Assim como no *bunraku* os narradores rivalizam com os bonecos em cena, os *benshi* mediavam e rivalizavam com as imagens na tela. Portanto, o cinema mudo nipônico teve uma história diferente do cinema ocidental, pois sempre havia diálogos e sons produzidos pelo *benshi*. E o cinema sonoro demorou a ser introduzido, só surgindo em 1932. Mesmo no Brasil, os primeiros filmes japoneses projetados na colônia eram sem legenda e narrados pelos *benshi*. O que atesta o arraigamento da tradição da narrativa oral no seio dos japoneses.

Chikamatsu em filmes – O mais célebre dramaturgo nipônico, Monzaemon Chikamatsu (1653-1724), cognominado o “Shakespeare japonês”, elevou o teatro de bonecos para a dignidade de uma arte. Na sua longa carreira, criou cerca de 120 peças *bunraku* e 30 *kabuki*. *Os Amantes Crucificados*, *O Tamboril das Ondas de Horikawa* e *Gonza e o Arqueiro* compõem a trilogia dos seus *bunraku* de adultério. Todos eles baseados em fatos reais, foram adaptados e filmados, compondo uma genealogia no cinema japonês do pós-guerra.

O pioneiro Mizoguchi - O pioneiro foi *Os Amantes Crucificados* (1954) de Kenji Mizoguchi. O cineasta adaptou o *bunraku*

*Os Antigos Calendários do Grande Impressor* (1715), com o título de *A Estória de Chikamatsu*. Mas no Ocidente a película tornou-se conhecida como *Os Amantes Crucificados*, um roteiro denso sobre a jovem e bela Osan, esposa de Ishun, o grande impressor, e Mohei, empregado do seu marido, acusados falsamente de adultério. Surpresos, ambos fogem para as margens do lago Biwa, onde se tornam amantes. Mas são presos. Julgados em 9 de agosto de 1683, em 22 de setembro do mesmo ano, os amantes e a criada Otama, que se envolvera no caso, foram expostos nas ruas de Kyoto e executados publicamente: o casal por crucificação, punição feudal ao adultério, e a criada por decapitação. Em *Chikamatsu*, justamente antes da pena de morte, eles são salvos pelo monge budista Tôgan. Mas no filme de Mizoguchi, o casal é amarrado e levado sobre um cavalo. Uma mulher na multidão dá voz ao consenso geral: “A senhora nunca pareceu tão feliz, nem Mohei tão calmo e sereno”.

Inventor do famoso método “uma cena/um plano”, Mizoguchi adota o distanciamento da câmera para filmar o plano longo. Como um observador mais ou menos impassível da tragédia, exclui ao máximo o *close-up* e sujeita o corte à duração da seqüência. No início a sua técnica foi criticada no seu país, por estar esteticamente voltada ao *bunraku* e ao *kabuki*. Mas com os sucessivos prêmios no Festival de Veneza: Leão de Prata por *A Vida de Oharu* (1952); Leão de Ouro por *Contos da Lua Vaga* (1953) e Leão de Prata, por *O Intendente Sansho* (1954), o seu estilo original vai causar um grande impacto no Ocidente. Conhecido na década de 1960 como “plano seqüência”, vai influenciar sobretudo a *nouvelle vague* francesa, a exemplo de *Viver a Vida* (1962) de Godard.

Em *Correntes no Cinema Japonês* (SATO: 1987, p. 181), o crítico Tadao Sato compara a técnica “uma cena/um plano” com o acompanhamento musical na dança tradicional, no *bunraku*, no *nô* e no *naniwa bushi*, narração popular com acompanhamento de *shamisen*. Enquanto a dança européia e o balé enfatizam os movimentos rítmicos e dinâmicos, a dança japonesa realça a beleza da forma, o dançarino mantém momentaneamente uma pose, moven-

do de uma resolução formal à seguinte. O método de Mizoguchi de “uma cena/um plano” também seria um movimento seqüencial, mudando de uma forma primorosa a outra.

Embora o considerando uma forma teatral muito prolixa, Mizoguchi introduziu uma cena de *bunraku* no filme *Elegia de Osaka* (1936).

Ao observar, porém, os instrumentos musicais usados no *jôruri* e os movimentos das marionetes, fico pensando que um filme não pode alcançar uma força de representação tão intensa e aquela profundidade de atmosfera. Mas, no que diz respeito à perfeição artística, falta alguma coisa no *bunraku*. (MIZOGUCHI: 1990, p. 270).

O escritor e dramaturgo Yukio Mishima, por sua vez, considerava as técnicas do *shingueki* (teatro moderno) muito mornas. Portanto, ao compor tragédias *kabuki*, acreditava que teriam que ser necessariamente derivadas do *bunraku*, como em *O Biombo do Inferno* (1953), baseado no conto homônimo de Akutagawa. O pintor Yoshihide ao contemplar a estranha beleza de sua filha agonizando no meio de uma carruagem em chamas, esquece-se do seu amor paterno, pinta absortamente o biombo e depois se suicida. Já *Orvalho no Lótus: Contos de Ouchi* (1955) tem a estrutura de *kabuki* adaptado do *bunraku*, mas na realidade é uma versão *kabuki* da *Fedra* de Racine. E Mishima quis colocar uma mulher moderna, a dama Fuyô (Fedra), dentro dos moldes da antiga narrativa *jôruri* do teatro de bonecos.

**Crítica à moral feudal** – Baseada no *bunraku* de Chikamatsu, *O Tamboril das Ondas de Horikawa* (1707), a adaptação cinematográfica de Tadashi Imai, *Tamboril Noturno* (1958), é conhecida no exterior como *A Adúltera*. O *xogunato* Tokugawa exigia que todos os senhores feudais residissem em Edo (antiga Tokyo), capital de então, em anos alternados. Há uma crítica a essa norma, que forçava a separação dos casais. No filme de Imai, a esposa infiel de um samurai engravida e é obrigada a se suicidar, o que assinala a

inumanidade da moral feudal.

**Cantor *pop* protagoniza Chikamatsu** – Um marido ultrajado assassina a mulher adúltera e seu amante na ponte Korai, centro de Osaka, em 17 de julho de 1717. Menos de um mês depois, com base no incidente, Chikamatsu estréia o *bunraku Gonza, o Arqueiro* (agosto de 1717). Na sua adaptação cinematográfica, o diretor Masahiro Shinoda coloca o cantor *pop* Hiromi Go no papel de Gonza Sasano, um formoso samurai de 25 anos. Ele é tão hábil com a lança e o arco, que é conhecido como “Gonza, o arqueiro”. Na ausência temporária do seu mestre de cerimônia do chá, Asaka Ichinoshin, a negócios em Edo, sua mulher Osai (Shima Iwashita, esposa do diretor), de 37 anos, sente-se solitária e apaixonada por Gonza.

**Duplo suicídio em estilo *rock*** – Yasuzo Masumura (1924-1986) é conhecido como o cineasta que se adiantou à *nouvelle vague* japonesa (Nagisa Oshima, Shohei Imamura, Masahiro Shinoda), ao romper com a linguagem clássica da época e pelo seu cinema da crueldade. O irônico é que Masumura, que nos fins dos anos 1950 debutara como um crítico severo da tradição nipônica, duas décadas depois descobriria os seus personagens ideais no *bunraku* de Monzaemon Chikamatsu, *Duplo Suicídio em Sonezaki* (maio de 1703).

Em 7 de abril de 1703, um casal suicidou-se no bosque de Sonezaki em Osaka: Tokubei, ajudante numa loja de molhos *shoyu* e a prostituta Ohatsu. Até então, na dramaturgia universal, pessoas de classe social tão baixa não eram protagonistas de tragédias. O cotidiano do povo já havia sido mostrado no *kyôguen*, mas de modo humorístico. Portanto, com esta peça, Chikamatsu inaugura uma nova era na dramaturgia japonesa, com a criação do *sewamono* (drama doméstico ou contemporâneo) em oposição ao *jidaigekki* (drama histórico).

*Shinjû* (literalmente “dentro do coração”) é um ritual de duplo suicídio para se mostrar o interior do coração, que não dá para se ver. Um erro comum é julgar que as peças de duplo suicídio (*shinjûmono*) celebram o ato, porque elas de fato incitaram vários casais

a cometê-lo. Mas na realidade essas tragédias funcionam como uma espécie de oração, um réquiem, trazendo paz às almas dos amantes infelizes e conforto ao público.

O filme *Duplo Suicídio em Sonezaki* (1978), obra-prima de Masumura, é fiel ao original de Chikamatsu. Porém, ao escolher a popular atriz Meiko Kaji e a estrela do rock japonês, Ryûdô Uzaki como protagonistas, o ultrapassou e modernizou-o. Uzaki se encarregou da música, com o rock intenso bradando a morte como um triunfo, numa propaganda da vitória do amor, dos indivíduos ante as forças opressoras, que é o cerne do cinema de Masumura.

**Um sopro de vanguarda no tradicional** – Mas a mais ousada e feliz transposição cultural do *bunraku* para o cinema é o surpreendente *Duplo Suicídio em Amijima* (1969), de Masahiro Shinoda. Trata-se de um filme experimental, como se fosse um *making of* às avessas colocado logo na abertura, no qual vemos os técnicos e os manipuladores preparando os bonecos para um espetáculo *bunraku*. A seguir, em *off*, ouvimos a voz de Shinoda ao telefone e com a co-roteirista Taeko Tomioka, para inserir uma “licença cinematográfica” pouco antes do suicídio, com a cena no cemitério de Kyoto, perto do monte Toribe, embora o incidente se passe em Osaka. Cria-se um fetichismo do espaço, cheio de lápides sinistras, em contraste com a relação amorosa vívida de um homem e uma mulher.

O enredo é exatamente igual ao *bunraku* homônimo (1720) de Chikamatsu. Embora casado com a prima Osan e com dois filhos, o comerciante de papéis Jihei apaixona-se pela cortesã Koharu. Magoemon, irmão de Jihei, disfarça-se de samurai e aborda Koharu para tentar uma solução. Mas contra a vontade desta, Tahei resgata o seu contrato. Não vislumbrando saída, os dois decidem morrer. À medida que a narrativa avança, os bonecos são substituídos por atores, mas os manipuladores permanecem em todo o filme, com a função de fazer a estória avançar e como a encarnação da fatalidade do destino na sociedade feudal. Na cena da ponte, metáfora da passagem desta vida para o além, quando o casal reluta em prosseguir, o manipulador faz os gestos como se estivesse

puxando os fios, para se moverem e encontrarem o seu caminho para a morte. E antes de cometerem o suicídio, o casal transa no cemitério, unindo o lúgubre de amor, erotismo e morte, sempre observado pelo manipulador.

Admirador de Mizoguchi, que influenciara a *nouvelle vague* francesa, num processo inverso, a estética francesa vai influenciar Shinoda, fazendo-o pertencer à *nouvelle vague* japonesa. Em *Duplo Suicídio em Amijima*, Shinoda adota a técnica “uma cena/um plano” e preserva as convenções do *bunraku*. O distanciamento da câmera de Mizoguchi é substituído pelo cenário extremamente simples e abstrato do designer Kiyoshi Awazu e as caligrafias de vanguarda de Toko Shinoda, prima do cineasta. As paredes cobertas de caligrafias surrealistas, como se fossem os biombos do *yuka* (estrado onde ficam o narrador e o instrumentista de *shamisen* no *bunraku*) e a presença dos manipuladores expressam o esteticismo do *bunraku*.

Numa atuação primorosa, a atriz Shima Iwashita interpreta ambos os papéis, de amante (Koharu) e esposa (Osan), como no *bunraku*, onde a cabeça de mulher jovem serve a vários papéis. E já próxima da morte, a sua face vai-se tornando inexpressível, imóvel, como a de uma boneca. Após apunhalar Koharu, o comerciante Jihei, desempenhado pelo ator de *kabuki* Kichiemon Nakamura, é crucificado pelo adultério.

O filme é pontuado por várias tensões: o contraste preto e branco da película, o embate que vai num crescendo no cenário abstrato e brilhante nas cenas interiores, em oposição à locação no cemitério sinistro, mas um espaço aberto, que permite a realização amorosa, embora a todo momento os manipuladores espreitem e preparem os utensílios, como se os incitassem para a morte. A cenografia de Awazu, a caligrafia de Toko Shinoda e a música de Tôru Takemitsu, de vanguarda extrema, em contraponto com as falas e atuação em estilo clássico, traduzem a essência do *bunraku* de Chikamatsu para a atualidade.

**Uma estilização ousada e livre** – Obra de singular beleza estilizada, o filme *A Balada de Narayama* (1958), com roteiro e

direção de Keisuke Kinoshita (1912-1998), é baseado no romance homônimo (1956) de Shichiro Fukazawa sobre uma comunidade rural de Shinshû, província de Nagano. Quando o festival se aproxima, os aldeãos entoam a balada de Narayama e os que completam 70 anos são levados, com uma única refeição, para encontrar com o deus das montanhas. Aos 69 anos, Orin vive com o filho viúvo Tatsuhei e três netos. Mas ele se casa de novo. Jean Genet numa entrevista à BBC, indagado por que se auto-exilara na África, respondeu: “Eu espero a morte.” Envergonhada por ainda ter dentes fortes, Orin quebra-os com um moedor de pedra e aguarda a chegada do inverno. Na madrugada do Ano Novo, ela insiste que é hora de partir. Tatsuhei a carrega nas costas e a deixa na montanha. Quando está retornando à aldeia, começa a nevar. Ele volta para lhe dizer que ela é afortunada, pois começou a nevar, o que encurtará seu tempo de miséria. Ela sorri e acena para que se vá. Tatsuhei cruza com o filho de Mata-yan, tentando empurrar o próprio pai de 70 anos, penhasco abaixo.

Com a colheita escassa, descartar-se dos anciãos nas montanhas era apenas uma questão do espírito nipônico, pois não se encontraram restos mortais na região. Mas filmá-lo de modo realista destruiria a lenda. Rodado em tela larga, o colorido da iluminação funciona como descrição psicológica: o filtro vermelho para a tendência à vida e azul, para a morte. Às vezes, tem-se a impressão de teatro filmado, devido à estilização deliberada. Na estréia em Tokyo em 1 de junho de 1958, como no início de uma peça *bunraku*, apareceu um manipulador que anunciou: “*Tôzai, tôzai* (Oriente, Ocidente), o que verão a seguir é *A Balada de Narayama*, baseada na lenda de se jogar fora os anciãos”.

Exceto pelas cenas finais, uma paisagem real, a estória se passa num panorama artificial, pois tudo foi rodado no estúdio, com cenários pintados em estilo *bunraku* e *kabuki*, com decorações não ilusionistas e sem claro-escuro. Mesmo nas mudanças de cena, utilizou-se o artifício do *bunraku* e *kabuki*, com um carrinho puxando o cenário para o lado, surgindo uma nova paisagem ao fundo. E

obedecendo às convenções do *bunraku* e *kabuki*, as cenas de amor são extremamente estilizadas e as de morte, extremamente reais, fisiológicas. Portanto, à medida que se adentra nas montanhas, o panorama se torna assustador, para culminar na cena de morte realista numa paisagem real.

Ao empregar cenários estilizados, uma mistura de músicas *jôruri* do *bunraku* e *nagauta* do *kabuki*, com acompanhamento de *shamisen* em todo o filme, Kinoshita acreditava, assim como Mizoguchi e Mishima, que para expressar emoções intensas e salientar a efemeridade da vida, só mesmo o *bunraku*.

*A Balada de Narayama* concorria ao Leão de Ouro em Veneza, mas foi recebido como uma história chocante e preterido por *A Vida de Matsu* de Hiroshi Inagaki, drama fácil de ser entendido. Louis Malle lamentou que o prêmio não tivesse sido atribuído a Kinoshita. Como o *bunraku* e o *kabuki* não eram muito conhecidos no exterior, muitos julgaram que livretos em inglês deveriam ter sido providenciados. Em 1983, com uma concepção radicalmente oposta à folclórica de Kinoshita, Shohei Imamura surpreendeu ao apresentar *A Balada de Narayama* de modo extremamente opressor, como se realmente tivesse acontecido e levou o grande prêmio do Festival de Cannes. Mas para os especialistas em *bunraku* e *kabuki*, o filme de Kinoshita é melhor.

**A manipulação da vida em *Dolls*** – O diretor Takeshi Kitano, que ganhou o Leão de Ouro em Veneza com *Hanabi* (1997), declarou que o seu filme *Dolls* (2002) foi inspirado no *bunraku*. “Minha avó cantava no *bunraku*, em que as histórias tratam de amores impossíveis, como as que conto no filme. Meus personagens são como marionetes transformados em humanos.”<sup>2</sup>

A película começa com o *bunraku* de Monzaemon Chikamatsu, *O Mensageiro do Inferno* (1711), em um ato e três cenas, baseado em fato real e mais conhecido como *Umegawa-Chûbei* (os

---

<sup>2</sup> KITANO, Takeshi. Entrevista “O teatro de marionetes de Takeshi Kitano” concedida a Alcino Leite Neto.

protagonistas). As três histórias paralelas de amor atual, interpretadas por atores e narradas pelos bonecos Umegawa e Chûbei, também são baseadas em fragmentos da vida de Kitano.

Primeira história: Moça e rapaz caminham num parque, unidos por uma corda vermelha. As crianças troçam: “Olhem os mendigos amarrados!” No *bunraku*, os amantes suicidas atam-se com o *obi* (faixa de quimono). Portanto, é certo que rumam para a morte, sob as cerejeiras em flor, que no Japão têm a conotação de beleza, efemeridade da vida e da morte. Matsumoto deixara a namorada Sawako, para embarcar num casamento arranjado pelos pais. Ela tenta o suicídio, mas sobrevive e enlouquece. Matsumoto rompe o casamento e os dois perambulam sem destino, parecendo cada vez mais bonecos. Quando Sawako não quer mais prosseguir, na cena da pequena ponte (desta para a outra vida), ele puxa a corda. Na infância, o diretor Kitano se impressionara com um casal de mendigos, que vagava ligados por uma corda.

Segunda história: Hiro, veterano chefe da *yakuza* (máfia), ao ficar muito doente, relembra a namorada que abandonara há 30 anos. Resolve voltar ao parque onde se encontravam aos sábados. Ela ainda está lá, mas não o reconhece e o aceita no lugar dele. Mas o mafioso é morto. Ao decidir tornar-se artista, Kitano também rompera com a namorada.

Terceira história: após sofrer um acidente de carro, a cantora *pop* Haruna Yamaguchi refugia-se numa cidade litorânea e passa os dias a olhar o mar, com o rosto coberto de ataduras. Nukui, um fã ardoroso, cega-se com um estilete e vai ao seu encontro. Depois morre. Kitano sofrera um acidente em 1994, que o deixou com uma leve paralisia na face direita.

O colorido exuberante do vestuário de Yohji Yamamoto se sobrepõe ao das paisagens nas quatro estações do ano. O casal do início do filme, com vestuário idêntico ao de Umegawa e Chûbei e movimentos cambaleantes dos bonecos, cai no penhasco e morre, dependurado pela corda num galho de árvore. No final reaparecem os bonecos Umegawa e Chûbei, realçando a tragédia *bunraku*.

### Do balé ao *butô*

O balé contemporâneo *The Kabuki* (1986), de Maurice Béjart estreou pela Companhia de Balé de Tokyo. Mas como o texto original era o *bunraku A Vingança dos 47 Vassalos Leais (Chûshingura)*, o coreógrafo belga manteve algumas cenas em *ningyôburi* (atuação em forma de bonecos) e respeitou a abertura do espetáculo em estilo *bunraku*. Todos os dançarinos permanecem imóveis, como se fossem bonecos, e, ao serem anunciados os seus nomes, vão lentamente despertando para a vida. Tradição observada, até hoje, na versão *kabuki* da peça.

Na casa de chá Ichiriki, o samurai Yuranosuke descobre que a cortesã Okaru lera a carta secreta, através do reflexo no seu espelho de mão. Na cena de dança que se segue entre os dois, dois manipuladores sustentam os corpos de cada um dos atores, como se estes fossem bonecos. Já a dama Kaoyo, que provocara o grande incidente do drama, dança com um manipulador um balé sensual, envergando um manto japonês sobre o *colant*. Para completar, o compositor musical Toshirô Mayuzumi usou a narrativa *guidayu* do *bunraku* e a música incidental *gueza* do *kabuki*, juntamente com a sua orquestra.

**Bonecos do *bunraku*, corpos mortos do *butô*** – No âmbito do teatro japonês contemporâneo, a Companhia Kaitaisha (Teatro da desconstrução) parece desconstruir a própria noção de performance, uma vez que para o diretor Shinjin Shimizu, a única coisa que pode ser feita é expor o corpo ao público. Mas quem radicaliza a desarticulação do corpo social é sem dúvida a dança de vanguarda *butô*. Isto através do processo de desconstrução de todos os valores sociais e inclusive do corpo em si mesmo, o que não se verifica, por exemplo, no balé de Béjart.

Os movimentos bruscos, entrecortados dos dançarinos de *butô* levaram Hijikata Tatsumi, criador do *ankoku butô* (dança das trevas) a associá-los aos movimentos de um paciente de poliomielite. No artigo de Mishima, *Dança de Vanguarda e sua Relação com as Coisas*, o escritor cita Hijikata.

Outro dia, eu vi um paciente de poliomielite tentando pegar uma coisa. Entretanto, as suas mãos não se dirigiam diretamente ao objeto. Após algumas tentativas e erros, ele moveu as mãos para o lado oposto, fez uma longa volta e no jeito com que finalmente apanhou o objeto, eu descobri que eram os mesmos movimentos essenciais das mãos, que eu correntemente ensinava às pessoas. Então, me encorajei. (TATSUMI, H. apud KUSANO, D.: 2006, p. 326).

No *butô Hosôtan*, Hijikata inseriu o *guidayu-bushi*, que seu pai costumava praticar, pois a partir de então, todas as outras canções lhe pareceram tênues e amorfas. No *bunraku A Escola da Vila (Terakoya)*, vemos a cabeça de Kotarô, filho do samurai Matsuômaru, ser decapitada em substituição ao filho do seu amo, como prova de lealdade ao senhor que fora capturado pelo inimigo. Hijikata fez a narrativa intensa deste *bunraku* ser acompanhada por movimentos extremamente tensos das dançarinas de *butô*.

Já Kazuo Ohno, em dois depoimentos, toma o *bunraku* como referência para a criação do seu *butô*. “Uma força me move quando danço. Eu sou movido. No *bunraku*, o boneco dança, o manipulador o observa.” (OHNO apud SLATER: 1986, p. 10).

E Odette Aslan assevera:

Como Kleist, fascinado pela marionete de fios mais leve que um dançarino sobre seus dois pés, Ohno é fascinado pelo grande boneco do *bunraku*, liberado do peso e do movimento voluntário, corpo morto que o instrui tanto quanto a vida. Aguardando ser *sacudido* antes de se deslocar, ele aspira a *uma dança da alma*. (ASLAN: 2004, p. 82)

No seu livro *O Palácio Voa ao Céu. Kazuo Ohno, Palavras sobre o Butô* (1989), Ohno diz:

Não dá para se expressar claramente em palavras, mas se os pés transportam a vida, as mãos falam demais. Não, mesmo os pés, sem se aperceber talvez tenham ficado

assim. De qualquer modo, no meu entender, eu tive essa impressão. E sem saber, a questão da morte estava firmemente ligada. É algo fascinante de que não posso me afastar. Eu valorizo a vida. A minha mestra é a existência. É como no *bunraku*. Aqueles bonecos feitos de madeira são corpos mortos; mas eu sentia um fascínio maior por esse mundo do que pela existência real, como se os bonecos fossem existências especiais para os seres humanos. Mas definir o que é o *butô* é tão difícil quanto definir o que é o ser humano. Esta é a definição de *butô*. Portanto, não sei qual é a sua fronteira. (OHNO: 1989, p. 77)

Assim, Ohno explica o corpo morto do *butô* pela animação dos bonecos e a vida dada a eles pelos manipuladores.

### *Bunraku e anime*

Na introdução do seu livro *Anime de Akira à Princesa Mononoke: experienciando a animação japonesa contemporânea* (NAPIER: 2001, p. 4), Susan Napier aponta influências do *kabuki* e da gravura *ukiyo-e* no *anime*. Abreviação de *animation*, a animação japonesa é uma cultura popular, que o Japão começou a exportar na década de 1990 e culminou com *A Viagem de Chihiro* de Hayao Miyazaki, vencedor do Urso de Ouro no Festival de Berlim (2002) e do Oscar de melhor animação (2003). Podemos acrescentar que, como o *kabuki* e o *ukiyo-e* são artes populares do Período Edo, o *bunraku*, como arte irmã do *kabuki*, também acabou influenciando o *anime*. Como diz o título do artigo *Bunraku e Kabuki: a linguagem das animações japonesas*,<sup>3</sup> Roberta Regalce de Almeida apresenta correlações entre a narrativa dos *anime* e as duas tradições teatrais, *bunraku* e *kabuki*.

Embora menos popular no Japão que *Akira* e os filmes de Miyazaki, *Ghost in the Shell* (1995), *anime* de Mamoru Oshii, baseado no *mangá* (histórias em quadrinhos japonesas) de Shirô Masamune, tornou-se sucesso de crítica e *cult* nos Estados Unidos. No capítulo “Partes da boneca: tecnologia e o corpo em *Ghost in the Shell*”,

<sup>3</sup> ALMEIDA, Roberta Regalce de. *Bunraku e Kabuki: a linguagem das animações japonesas*.

Napier analisa esta obra *ciberpunk*. A bela ciborgue e competente assassina Motoko Kusanagui procura o manipulador de bonecos, que consegue invadir computadores e cérebros dos ciborgues de alto nível. Mas Kusanagui também investiga se ela possui algo como o seu “fantasma”, o espírito ou alma que anima o seu ser.

Jean-Louis Barrault costumava dizer: “Os manipuladores do *bunraku* são deuses encarnados. *Bunraku* é o único com três manipuladores no mundo.” (BARRAULT apud: OGA: 1984)

Mas no *bunraku* nada é ensinado, aprende-se observando e imitando. É necessário imaginar o que o manipulador principal está pensando. É uma arte telepática. O lendário Bungorô Yoshida, que faleceu aos 92 anos em 1962, declarava: “O interessante no ofício é que é sempre um trabalho nas sombras. Mata-se o ego e insufla-se o espírito humano no boneco inanimado.” (YOSHIDA, B., 1987)

Ele acreditava que um espírito se alojava na boneca que ele montara. Portanto, dirigia-lhe palavras afetuosas como se fosse a sua esposa amada.

Posição oposta ao seu mestre adota Minosuke Yoshida, nascido em 1933. Ao sustentar a boneca de vinte quilos com o punho esquerdo, uma carga cruel sobre os dedos mínimo e médio, o calo incha e, às vezes, o sangue escorre debaixo do vestuário da boneca. “A platéia não pode se aperceber desse peso. Eu é que interpreto o papel, nunca pensei em manipular um boneco.” (YOSHIDA, M.: 1998)

No final de *Ghost in the Shell*, os dois tipos de futuros tecnológicos se reconciliam. Kusanagui (corpo ciborgue) se funde com o manipulador de bonecos (inteligência artificial, que oferece um desenvolvimento espiritual), para a formação de uma nova versão de vida mais satisfatória. Mas Napier ressalta que o filme não apresenta muitas esperanças para o corpo orgânico, visto essencialmente como um boneco a ser manipulado ou transformado por fontes exteriores.

Em sua jornada de quatro séculos, o *bunraku* dialogou com várias

artes e suas vanguardas: o teatro (*kabuki*, *kyôguen*, *shimpa*, *angura*, Mnouchkine), a ópera, a literatura, o cinema e o balé, até chegar à desconstrução total do corpo no *butô*. Partindo da definição tradicional de animação como algo que dá vida e movimentos ao inanimado, caminhou a passos largos, inspirando e instigando até mesmo o *anime* que, como afirma Napier, “dá movimento e vida a qualquer e todos fragmentos de identidade num mundo que é insistentemente irreal” (NAPIER: 2001, p. 238). Portanto, como bem o profetizou Heiner Müller, “O *bunraku* é o teatro do futuro.”

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Roberta Regalce de. **Bunraku e Kabuki: a linguagem das animações japonesas.**
- ASLAN, Odette e PICON-VALLIN, Béatrice (org.s) . **Butô(s).** Paris: CNRS Éditions, 2004.
- BANU, Georges. Nós, as marionetes... o bunraku fantasmado do Théâtre du Soleil em **Alternatives Théâtrales**, “Le Théâtre dédoublé”, no. 65-66, 2000, p. 68-70. Tradução e notas de José Ronaldo Faleiro.
- KEENE, Donald. **Japanese Literature.** Tokyo: Charles E. Tuttle, 1977. p. 59.
- KUSANO, Darci. **Os Teatros Bunraku e Kabuki: uma Visada Barroca.** São Paulo: Perspectiva, 1993.
- LEITE NETO, Alcino. **O teatro de marionetes de Takeshi Kitano em Folha de São Paulo**, 31 de dezembro de 2002.
- MIZOGUCHI, Kenji. Mesa redonda com Kenji Mizoguchi em **Mestre Mizoguchi: uma lição de cinema**, p. 270.
- NAGIB, Lúcia (org.). **Mestre Mizoguchi: uma lição de cinema.** São Paulo: Navegar Editora, 1990.
- NAPIER, Susan Jolliffe. **Anime from Akira to Princess Mononoke: experiencing contemporary Japanese animation.** Nova York: Palgrave, 2001.
- OGA, Tóquio. **Bunraku.** Tradução de Don Kenny. Osaka: Hoikusha, 1894.
- OHNO, Kazuo. **Goten sora o tobu. Ohno Kazuo no kotoba.** Tokyo: Shichôsha, 1989.

- SATO, Tadao. **Currents in Japanese Cinema**. tradução de Gregory Barrett. Tokyo e Nova York: Kodansha International, 1987.
- SLATER, Lizzie. **Ohno and Butoh Dance**. Londres: *Theatre Journal*, vol.4, no. 4, 1986.
- TATSUMI, Hijikata. apud KUSANO, Darcí. **Yukio Mishima: o homem de teatro e de cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 326.
- VIEIRA, João Luís. **Distância/Proximidade: o Estilo Mizoguchi em Mestre Mizoguchi**.
- YOSHIDA, Bungorô. **Tokushu gueidan: meiyûtachi no densetsu** em Revista *the Za* no. 9. Tokyo: Komatsuza, março de 1987.
- YOSHIDA, Minosuke. **Revista Bunguei shunshu**. Tokyo, janeiro de 1998.
- *Seleção dos Mais Belos Filmes*. São Paulo: Fundação Japão/Cinemateca Brasileira, sem data.