

AFINAL, DRAMA É O QUE MESMO?: DEFININDO UM CONCEITO E UM LUGAR PARA O DRAMA NA HISTORIOGRAFIA TEATRAL ATRAVÉS DAS IDEIAS DE TRÊS AUTORES DRAMÁTICOS JAPONESES MODERNOS: T. SHÖYŌ, O. KAORU E K. KISHIDA

After all, what is Drama indeed?: Defining a Concept and Place for Drama in Theatre Historiography through the Ideas of three modern Japanese Playwrights: T. Shōyō, O. Kaoru, and K. Kishida

Paulo Ricardo Berton¹

RESUMO: Drama é Literatura, mas do tipo que é escrita para se concretizar na cena teatral, tornando-se assim, matéria visual e sonora, o que não acontece nem com a Lírica nem com a Épica. O Teatro não necessita do Drama para acontecer, no entanto, sociedades que valorizam e apoiam a realização destas formas artísticas, estabelecem divisões setoriais em seus Teatros de acordo com diferentes epistemes do fazer teatral: o teatro musical, o teatro físico e o teatro falado, valorizando assim a existência do Teatro Dramático. Este último é o que nos interessa mais de perto e para tanto, serão consideradas as ideias em relação ao Drama dos pensadores e autores dramáticos japoneses Tsubouchi Shōyō (1859-1935), Osanai Kaoru (1881-1928) e Kunio Kishida (1890-1954) e suas contribuições para o estabelecimento de um Teatro Dramático naquele país no início do século XX a fim de elucidar os equívocos terminológicos aqui apontados.

PALAVRAS-CHAVE: Drama; Gênero dramático; Escrita dramática; Teatro japonês.

ABSTRACT: Drama is Literature, but the kind that is written to materialize in the theatrical scene, thus becoming a visual and sound material, which neither happens with the Lyric nor with the Epic. Theater does not need Drama to happen, however, societies that value and support the realization of these artistic forms, establish sectorial divisions in their Theaters according to different epistemes of theatrical making: musical theater, physical theater and spoken theater, thus valuing the existence of the Dramatic Theater. The latter is what interests us most closely and for that, the ideas regarding the Drama of Japanese thinkers and playwrights Tsubouchi Shōyō (1859-1935), Osanai Kaoru (1881-1928) and Kunio Kishida (1890-1954) will be considered and their contributions to the establishment of a Dramatic Theater in that country at the beginning of the 20th century in order to elucidate the terminological mistakes pointed out here.

KEYWORDS: Drama; Dramatic Genre; Playwriting; Japanese Theatre.

¹ Professor Associado II lotado no Departamento de Artes da UFSC, atua nos eixos de Escrita Dramática e Encenação Teatral no curso de Graduação em Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit).

Existe um mal-estar ontológico e uma confusão conceitual muito grande em torno do termo Drama e do gênero dramático em si. Seu lugar híbrido entre o literário e o teatral o torna um patinho feio para estes dois campos do saber. A Literatura não o trata com a mesma relevância, como o faz com os outros dois gêneros literários, tornando-o invisível nos currículos dos cursos acadêmicos de Letras, dadas as suas especificidades técnicas, que de certa forma restringem uma possível e romântica “liberdade poética” na escrita, na leitura e na interpretação. Ao mesmo tempo, o Drama se encontra muito atrás em termos quantitativos de publicações. O Teatro, por sua vez, reflete um ideário de caráter empírico que se rebela contra preceitos e regras e que privilegia o sensorial e o emocional em detrimento do racional, preferindo abdicar do texto dramático no instante da encenação, por entender que este texto impede a sua autonomia enquanto arte.

O gênero literário dramático, afora as suas especificidades, e talvez exatamente por causa delas, também não é bem aceito sob a hegemonia do pensamento pós-moderno. De matizes patéticas, o que o aproxima de outros períodos culturais históricos que comungavam deste ideário antirracional, como o longo Medievo, o Barroco do século XVII e o Simbolismo do final do século XIX, esta corrente ideológica vai buscar principalmente no Romantismo a sua tão festejada apologia ao novo, ao original e ao inédito. Além disso, também irá se interessar – numa outra analogia ao gosto romântico – pelo deformado, pelo grotesco e pelo feio. Em suma, de acordo com Ryngaert: “A estética romântica do drama, [...], manifesta uma ambição totalizante, em reação contra o mundo demasiado bem organizado dos clássicos” (RYNGAERT, 1996, p. 80).

Esta ênfase no irregular, em se falando de literatura, uma vez que, por mais que de forma corriqueira e curiosa seja costumeiro não incluir o Drama como uma forma de escrita ficcional ao lado da Lírica e da Narrativa, acaba privilegiando os outros dois gêneros que permanecem numa instância imaginária e abstrata, uma vez que não são escritos para “cabem na boca de uma atriz” ou depender da materialidade para a sua concretização. Um fluxo de consciência, um lampejo de memória, uma reflexão existencial são instâncias pouco apropriadas para o gênero dramático, razão pela qual se tornaram célebres em obras de Joyce, Proust e Thomas Mann, autores que nunca enveredaram pela literatura que desemboca na cena².

O Drama depende de certas balizas para que possa ser considerado um Drama, e qualquer menção a um elemento que impeça a máxima pós-

² E se o fizeram, foi, segundo Bentley: “with largely unhappy consequences” (BENTLEY, 1946, p. 76).

moderna do “tudo-pode”³, da liberdade poética irrestrita do artista, e que seja tachado de possuir um caráter re e o-pressor ligado a uma normativa de criação estética é vista como um mecanismo autoritário, afinal de contas, mesmo que trucidado pelo sistema capitalista de mercado que não consegue tornar a arte de qualidade (que não seja de puro entretenimento, didática ou panfletária) numa *commodity* (precisando terem se passado alguns ou muitos anos da morte de seu autor para que o quadro seja leiloado a um preço exorbitante) e condenado pelos valores moralistas de natureza puritana da classe burguesa – hoje denominada de “classe média” – o artista continua sendo considerado um ser especial, iluminado, com um fascínio todo próprio, e, mais uma vez sob a sombra do movimento romântico, genial.

Este parágrafo, literal e propositadamente de tirar o fôlego, ironiza a rejeição do pensamento hegemônico contemporâneo a qualquer tentativa de categorização ou estabelecimento de fronteira teórica. Curioso que em outros campos de saber, uma laranja não é uma bergamota, e a partir do número de patas se define a classe de um determinado ser vivo. O pós-moderno prega o contrário disso, favorecendo o ilimitado, o caótico e o indefinido, na esteira do polo anticlássico, ou então, barroco, do binômio estético pendular proposto por Wölfflin em seu *Conceitos Fundamentais da História da Arte*⁴. Nem o próprio Nietzsche, filósofo alemão defensor dos elementos dionisíacos da tragédia concordaria com esta postura extremada, pois segundo ele:

O deus (Dionísio) sobe ao palco como um indivíduo que se esforça e sofre. Que ele possa *aparecer* com essa clareza e precisão se deve ao intérprete de sonhos Apolo, que projeta perante o coro a sua condição dionisíaca nesta figura analógica⁵ (NIETZSCHE, 1974, p. 825, tradução nossa).

COMO NIETZSCHE ENTENDE A TRAGÉDIA, E POR TABELA, O DRAMA

Esta dicotomia presente na tragédia grega se reflete nos debates contemporâneos que defendem por um lado o aspecto fenomenológico e

³ Ou nas palavras de Norris: “toward a form of modish aesthetic ideology that elevates the Kantian sublime into a *de jure* principle of non-correspondence between cognitive and speculative judgements” (NORRIS, 1990, p. 45).

⁴ Ver Wölfflin, 2015.

⁵ The god ascends the stage in the likeness of a striving and suffering individual. That he can *appear* at all with this clarity and precision is due to dream interpreter Apollo, who projects before the chorus its Dionysiac condition in this analogical figure.

performativo da arte teatral em contraste com o aspecto semiológico e ficcional da mesma. Bert States, em seu *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*⁶ já concluía que a arte da cena que conta uma história sempre será e significará ao mesmo tempo, uma vez que a presença do elemento físico apreendido pelos nossos órgãos do sentido lhe garante uma existência real cujo significado em se tratando de uma obra artística, ou seja, uma criação estética deliberada de um ser humano, passa a ser buscado de forma incessante pelo seu receptor. Nietzsche insiste na importância da presença destas duas forças, cada uma representada por uma divindade diferente, na tragédia:

Será de grande ganho para a Estética, uma vez que tenhamos conseguido apreender diretamente - ao invés de meramente *crer* - que a arte deve sua evolução contínua à dualidade Apolônio-Dionisiaca [...] É por aquelas duas divindades patrocinadoras da arte, Apolo e Dionísio, que somos levados a reconhecer a cisão terrível, tanto no que diz respeito às origens quanto aos objetivos, entre as artes plásticas apolíneas e a arte não visual da música inspirada em Dioniso. As duas tendências criativas desenvolveram-se lado a lado, geralmente em oposição feroz, uma provocando e forçando a outra a uma produção mais energética, ambas perpetuando numa concórdia discordante aquele agon debilmente denominado de *arte*: até que enfim, pela taumaturgia de um ato de vontade Helênico, o casal aceitou o jugo do casamento e, nessa condição, gerou a tragédia Ática, que exhibe os traços mais proeminentes de ambos os pais⁷ (NIETZSCHE, 1974, p. 820-821, tradução nossa).

Quando o filósofo alemão examina as condições do surgimento, desenvolvimento e (segundo ele) desaparecimento da arte da tragédia, ele está, de forma análoga, tratando do Drama, uma vez que o trágico é um dos

⁶ Ver States, 1985.

⁷ Much will have been gained for esthetics once we have succeeded in apprehending directly - rather than merely *ascertaining* - that art owes its continuous evolution to the Apollonian-Dionysiac duality [...] It is by those two art-sponsoring deities, Apollo and Dionysos, that we are made to recognize the tremendous split, as regards both origins and objectives, between the plastic, Apollonian arts and the nonvisual art of music inspired by Dionysos. The two creative tendencies developed alongside one another, usually in fierce opposition, each by its taunts forcing the other to more energetic production, both perpetuating in a discordant concord that agon which the term *art* but feebly denominates: until at last, by the thaumaturgy of an Hellenic act of will, the pair accepted the yoke of marriage and, in this condition, begot Attic tragedy, which exhibits the salient features of both parents.

subgêneros dramáticos. Esta dupla natureza, ou para usar um termo mais em voga no pós-moderno, esta natureza “híbrida” é uma condição ontológica do Drama, que é escrito para se tornar Teatro, logo, transitando entre as esferas da Literatura e da arte da representação, possuindo elementos do imaginário (Dionisíacos) que irão se tornar concretos (Apolíneos), ao mesmo tempo sendo e significando e, por fim, mesmo sem deixar de ser Drama – cujos pré-requisitos iremos examinar na sequência do artigo – abarca elementos líricos, épico-narrativos, coreográficos, musicais, performativos e pictóricos. Friedrich Nietzsche, mais uma vez, corrobora estas assertivas:

Assim, temos de interpretar a tragédia Grega como um coro Dionisíaco que continuamente se transforma em imagens Apolíneas. Essas partes corais com as quais a tragédia se entrelaça constituem, por assim dizer, a matriz do *diálogo*, isto é, de todo o universo cênico do drama concreto. Este substrato da tragédia irradia, através de várias transformações consecutivas, a visão do drama - uma visão por um lado completamente pertencente à natureza do sonho-ilusão Apolíneo e, portanto, épico, mas por outro lado, como a objetificação de uma condição dionisíaca, tendendo em direção à dissolução do indivíduo e sua fusão com a Unidade original. A Tragédia é uma materialização apolínea dos insights e poderes dionisíacos, e por essa razão separados por um enorme abismo do épico⁸ (NIETZSCHE, 1974, p. 820-821, tradução nossa).

Em outras palavras, e se aproximando do que nos interessa mais de perto neste artigo, que vem a ser a caracterização do Drama como uma arte específica, Nietzsche elege o diálogo (único termo grifado por ele nesta passagem) como o elemento chave neste processo de passagem de uma instância imaginária literária para uma instância material teatral. De fato, enquanto que na Lírica o emissor do discurso é um “eu” e no romance e no conto, um narrador que conta na maioria das vezes na terceira pessoa, no Drama a forma de discurso proeminente será o diálogo. Obtuso, de surdos,

⁸ Thus we have to come to interpret Greek tragedy as a Dionysiac chorus which again and again discharges itself in Apollonian images. Those choric portions with which the tragedy is interlaced constitute, as it were, the matrix of the *dialogue*, that is to say, of the entire stage-world of the actual drama. This substratum of tragedy irradiates, in several consecutive discharges, the vision of the drama - a vision on the one hand completely of the nature of Apollonian dream-illusion and therefore epic, but on the other hand, as the objectification of a Dionysiac condition, tending toward the shattering of the individual and his fusion with the original Oneness. Tragedy is an Apollonian embodiment of Dionysiac insights and powers, and for that reason separated by a tremendous gulf from the epic.

indireto, alegórico, absurdo ou mais tradicionalmente, na estrutura de pergunta e resposta, mas nunca sem deixar de ser considerado um diálogo. Além disto, o filósofo enfatiza que esta materialização na cena representa um aspecto ontológico do Drama, que não se dá na literatura épica, e aqui ele se refere aos canônicos textos de Homero, representantes máximos deste gênero na sociedade Ática clássica. Nietzsche parece situar os três talvez mais importantes elementos da tragédia nas esferas dionisíaca (o coro e sua música de caráter predominantemente ligado à natureza), apolínea (a cena concreta de caráter visual, relacionada às artes plásticas e ligada ao humano) e o elo entre os dois, o diálogo.

O QUE FAZ DO DRAMA UM DRAMA

Não seria necessário recorrer a Nietzsche para se perceber que o gênero literário dramático possui certas características que o diferenciam da Lírica e da Épica, e que possibilitam denominar um determinado texto dramático.

Antes de mais nada, é importante nos debruçarmos sobre o vocábulo que dá nome a esta escrita específica. Por muito tempo, e por falta de uma palavra no português que contemplasse os conceitos de “jogo” e de “escrita” (vide o termo *playwright* em inglês, por exemplo), se escolheu o termo ‘dramaturgia’ para se referir à escrita de textos dramáticos, o que é corroborado por Pallottini, que o entende como: “a arte de escrever peças de teatro. Os ingleses chamam-na *playwriting*” (PALLOTTINI, 1988, p. 70). Com o avanço dos estudos teatrais, no entanto, o conceito de dramaturgia passou a ser apropriado por outros campos da prática cênica, passando a significar uma maneira específica de se estruturar um dado material. Em Tudella, por exemplo, vamos encontrar a seguinte afirmação: “Ficam estabelecidas, portanto, substanciais associações entre a luz e a cena, como a qualificação visual do termo dramaturgia” (TUDELLA, 2017, p. 23). A fim de evitar qualquer confusão terminológica, preferimos adotar o termo “Escrita Dramática” para nos referirmos a textos literários dramáticos (o que o qualifica como “dramático” é exatamente o foco deste subcapítulo) que são escritos com o propósito de serem encenados num espaço teatral.

O Drama é um gênero literário que se conclui na instância material da cena. Sua escrita é concebida não para ser lida em silêncio (não apenas), mas para ser falada por atores e atrizes no momento do espetáculo teatral. E para um público presente e não virtual. Assim, o esmero na escolha das palavras está diretamente ligado a, por exemplo, o quanto aquela fala pode ser por demais literária num texto que apresente personagens coloquiais e cotidianas, ou então, quais consoantes representam melhor a natureza da

personagem, a partir de estudos cognitivos que aproximam sonoridades verbais a determinadas reações sensoriais. Também a musicalidade do diálogo ou a sua extensão interferem diretamente na atmosfera da cena, podendo estabelecer um maior lirismo ou um menor grau de tensão dramática.

Por depender da cena teatral para sua materialização, o Drama possui certas limitações que não afligem o poeta lírico e nem o romancista. Primeiramente, o tempo. Um espetáculo teatral possui um tempo definido e o seu público assiste este espetáculo do começo ao fim sem interrupções, com exceção de eventuais intervalos entre as partes. Isto faz com que a necessidade de se manter este espectador interessado no que acontece sobre o espaço cênico seja muito maior do que no caso de uma poesia, que pode ser pausada para ser continuada num momento posterior. O teatro dramático não pode ser “voltado para trás”, como se faz com um filme baixado na internet, ou um CD de música. Este aspecto temporal faz com que o autor dramático se preocupe com algo chamado curva de intensidade dramática, que vem a ser um gráfico que distribui os momentos de tensão e relaxamento do texto, a fim de prender a atenção de seu leitor/espectador. Longos períodos de contemplação, de paralisia e de devaneios são contraproducentes no Drama neste sentido, podendo acontecer como momentos de exceção, seja para acrescentar uma dose de lirismo, ou quebrar a ilusão de realidade com um propósito crítico, mas que em se tornando o padrão, desinteressa o público que passa a não mais se concentrar na representação teatral.

Com o espaço acontece algo semelhante, uma vez que as trocas de espaço (assim como as de tempo) exigem um maquinário sofisticado, ou uma grande dose de liberdade poética, que nem sempre estão à disposição de uma dada montagem teatral. A mudança brusca de lugar é muito mais efetiva, considerando-se aqui uma exigência de verossimilhança por parte do espectador, no cinema e na televisão, e numa comparação literária, no romance e na poesia. Voltar presencialmente ao passado no cinema, cuja eficiência maior na sétima arte tem até um nome – “flashback” – tem uma probabilidade muito maior de manter a “suspensão da descrença”⁹ do que no teatro.

Em relação às personagens, o Drama nos conta a história de alguém que quer muito alguma coisa, possui um outro alguém que por alguma razão impede a concretização deste desejo e a história termina com este primeiro alguém alcançando ou não este seu objetivo. Simples assim. É o único gênero

⁹ Como explica Coleridge, suspensão da descrença é um conceito que pressupõe um pacto entre a obra do autor e o leitor/espectador para que a narrativa seja apreciada como se fosse verdadeira, mesmo sabendo-se ser uma criação. É a permissão do leitor/espectador para entrar na história, e vivenciá-la como verdadeira, desde que ela seja minimamente verossímil dentro do enredo proposto. Sendo assim, não é possível esperar que seu público embarque na sua história se você nem ao menos entende quais são as expectativas do seu leitor (MARINO, 2018).

literário que exige de suas personagens – e aqui se enquadram todas elas, exceto aquelas chamadas de funcionais, que estão ali apenas para contextualizar tempo e espaço – tenham objetivos. Na célebre passagem de Hegel sobre o Drama:

A poesia dramática tem a sua origem na necessidade que temos de ver as acções e as relações da vida humana representadas sob os nossos olhos por personagens que exprimam essa acção através dos seus discursos. Mas a acção dramática não se limita à simples realização de uma empresa que prossegue pacificamente o seu curso. Ela corre essencialmente sobre um *conflito de circunstâncias, de paixões e de caracteres* que desencadeiam acções e reacções, e necessita de um desenlace. Assim, o que temos sob os nossos olhos é o espetáculo móvel e sucessivo de uma luta animada entre personagens vivas, que *perseguem objetivos opostos* e de perigos; são os esforços dessas personagens, a manifestação do seu carácter, a sua influência recíproca e as suas determinações; é o resultado final desta luta que, ao tumulto das paixões e das acções humanas, faz suceder o repouso (HEGEL, 1996, p. 325, grifos nossos).

O Drama é uma forma artística que transita entre a literatura e o teatro, necessitando dos elementos constituintes destas duas outras manifestações estéticas para existir, mas, ao mesmo tempo, possuindo uma especificidade e autonomia que a distancia dos outros dois gêneros literários e que, paradoxalmente, possui uma completude, mesmo que parcial, sem a concretização da instância cênica. É esta posição liminoide que resulta em currículos acadêmicos de cursos de Letras com pouca ou nenhuma presença do estudo da teoria do gênero dramático, e dos cursos de Teatro limitando-se a ensinar a história e teoria do Drama, mas sem oportunizar o aprendizado de sua faceta prática, a Escrita Dramática. Indo mais adiante no estado de marginalização do Drama, as publicações de romances, contos, crônicas e poesia são muito mais numerosas, assim como são poucos os concursos ou editais de premiação literários dramáticos e teatrais no Brasil.

A CHEGADA DO DRAMA MODERNO NO JAPÃO

Se o conhecimento do contexto histórico se faz fundamental para a compreensão de determinado fenômeno cultural, no caso do surgimento do Drama moderno no Japão, esta máxima se reveste de uma importância maior ainda.

Até meados do século XIX, o Japão se encontrava sob o domínio do shogunato Tokugawa, um período denominado de Era Edo, numa referência à sede do poder do governo estabelecido, a atual Tóquio. Incomodados com a presença crescente de estrangeiros ao longo do século XVI, que tentavam instaurar o cristianismo num país predominantemente budista e xintoísta, e motivados por uma escola de pensamento de teor neoconfucionista – a *Kokugaku* – que visava valorizar a herança artístico-cultural, mas principalmente a literária japonesa, em detrimento das históricas influências chinesas (o que envolvia a rejeição do budismo em prol da religião nativa, o *shintô*), os Tokugawa, no início do século XVII, proibem a prática da religião cristã, circunscrevem a presença comercial estrangeira à cidade de Nagasaki, e concedem o direito de comércio apenas aos holandeses enquanto nação estrangeira. Este isolamento político e econômico dura aproximadamente duzentos e cinquenta anos, quando após o sucesso da abertura forçada da economia chinesa às potências ocidentais após as duas guerras do Ópio, os Estados Unidos passam a ameaçar militarmente o Japão de sofrer uma agressão semelhante caso não abra os seus portos para as nações estrangeiras. Assim, após a invasão da baía de Edo pela esquadra estadunidense do Almirante Perry em 1853, dois tratados são celebrados entre o Japão e os ianques, um em 1854 e outro em 1859, concedendo o ancoramento de navios, a abertura de representações diplomáticas e por fim, o princípio de extraterritorialidade nos consulados e embaixadas deste país. 1868 é o ano em que oficialmente é decretada a Restauração Meiji, em que o imperador volta a comandar de fato o Japão, com a derrocada do último shogunato.

Esta virada na página da história japonesa implicou numa ocidentalização imediata nas práticas e costumes dos seus cidadãos. Não só passaram a ser adotadas formas políticas, econômicas e sociais em voga nos países europeus e nos Estados Unidos (que juntos representam o que denominamos de Ocidente neste trabalho) como a democracia participativa e um judiciário independente, mas também a *intelligentsia* passou a tomar contato com e adotar ideias de caráter progressista e liberal a fim de se posicionar contra o regime autoritário recém deposto do shogunato Tokugawa.

No âmbito do Drama e do Teatro, isto significava romper com uma tradição secular que estava representada pelas formas tradicionais e buscar no Teatro dramático do Ocidente novas formas que auxiliassem a entrada da arte japonesa na modernidade então vigente no outro lado do mundo. O gênero que sofreria os maiores ataques seria o *Kabuki*, por ser o mais popular de todos e conter vários elementos que simbolizavam o arcaico: uma espetacularidade desmesurada, uma boa dose de melodrama, um apuro estético duvidoso para o gosto ocidental, nenhum engajamento crítico em relação às questões sociais, grande uso de convenções cênicas e por agradar

as classes menos ilustradas.

A primeira tentativa de se criar um gênero pretensamente moderno se deu com o *Shinpa*. Ele surge a partir da figura de Kawakami Otojiro, que a partir de um tipo de teatro *agit-prop* intitulado *Soshi-shibai* presente nas artes cênicas japonesas nos anos derradeiros do século XIX, desenvolve uma esquete dramática de variedades curta (*Yose*) com o nome de *Oppekepe*, que por sua vez debochava de figuras políticas conhecidas e era apresentada nos entreatos de textos mais longos. Otojiro se une então à atriz Sadayakko e passa a apresentar um gênero que mistura tramas de diálogo reduzido do *Kabuki*, com ênfase na dança tradicional japonesa. Mesmo sem efetivamente conseguir se afastar das formas tradicionais, uma vez que seus elementos característicos continuavam se fazendo presentes no *Shinpa*, Otojiro contribuiu no processo de modernização do Drama japonês ao trazer inovações dramáticas (adaptações de textos ocidentais), técnicas (uso de gelatinas coloridas na iluminação), econômicas (abolição da venda de ingressos pelas casas de chá¹⁰) e finalmente, e talvez a mais importante, social (retorno das atrizes aos palcos¹¹). O ápice do *Shinpa* acontece entre 1899 e 1902 quando a cia. de Otojiro e Sadayakko excursiona pelo Ocidente e fascina o público, que passa a tê-los como parâmetro da arte teatral japonesa, opinião contrária à dos próprios japoneses que consideravam o *Shinpa* um pastiche de mau gosto das formas tradicionais.

Aquele que é considerado pela crítica e pela academia como o primeiro movimento efetivo de instauração de um Drama e Teatro modernos no Japão, o *Shingeki*, irá se consolidar com duas montagens de Ibsen: *John Gabriel Borkman* em 1909 pela *Jiyu Gekijo* (Teatro Livre), e *A casa de bonecas* em 1911 pela *Byungei Kyokai* (Sociedade Literária). No entanto, até chegar nestas efemérides e, posteriormente, discutir o que Shōyō, Kaoru e Kishida entendiam por Drama, se faz necessário retroceder no tempo e acompanhar a evolução do pensamento teórico dramático a partir da Restauração Meiji em 1868, mesmo que de forma resumida.

Em 1871, o diplomata Ito Hirobumi chefiava uma delegação que visita os países ocidentais para rediscutir os tratados comerciais e lá, assiste a

¹⁰ As Casas de Chá funcionavam tanto como ‘salas de espera’ dos teatros japoneses quanto como lugar de descanso nos intervalos dos longos espetáculos de horas a fio, mesmo que não estando no mesmo prédio e pertencendo a proprietários privados, que apesar disso, possuíam o monopólio da venda de ingressos para os teatros. Esta íntima conexão se origina no período de seclusão da arte teatral kabuki a determinados bairros de Tóquio, a antiga Edo, fazendo inclusive com que muitos atores deste gênero dramático-teatral viessem das famílias proprietárias das casas de chá.

¹¹ As atrizes, e logo na sequência os atores adolescentes, foram banidos do kabuki pelo shogunato Tokugawa por estarem envolvidos tanto com a arte da representação quanto com a prostituição. Assim, na metade do século XVII, apenas homens adultos estavam autorizados a subir no palco dos teatros de kabuki.

vários espetáculos teatrais. Em 1872 a prefeitura de Tóquio lança um decreto exigindo fidelidade histórica nos textos dramáticos, banindo assim a censura de fatos contemporâneos presente no período Tokugawa, e a preferência pela verossimilhança em detrimento do caráter fantástico do *Kabuki*, uma vez que este componente estético demonstrava uma maior sintonia com o estilo estético em voga no Ocidente, colocando o Japão, assim, em sintonia com a arte praticada nos países europeus. Em 1874 a influente revista *Meiroko Zasshi* clama por uma reforma urgente no Teatro japonês. Com a construção do *Shintomi-cho*¹² no centro de Tokyo, pelo mais importante produtor teatral da Era Meiji, Morita Kan'ya, surgem dois novos gêneros dramáticos sob a pena do autor Kawatake Mokuami: o *Katsurekimono*, que buscava eliminar o convencionalismo do *Kabuki* em prol de um maior realismo, e o *Zangirimono*, que tratava de personagens contemporâneas em meio às inovações do período, como balões a gás, telegramas e locomotivas. Em 1879, o *Shintomi-cho* recebe a visita de um ex-presidente estadunidense, Ulysses Grant, que assiste a um texto de Mokuami, cuja pretensão de modernizar o *Kabuki* se mostra fracassada, uma vez que a resistência do público mais fiel e o do próprio gênero em si em relação às convenções teatrais realistas ocidentais era enorme. O Drama moderno definitivamente não partiria de uma forma tradicional japonesa. Então em 1886 é fundada a *Engeki Kairyokai* (Sociedade de Reforma Teatral) por Suematsu Norizumi, gênero do diplomata Ito Hirobumi. Num manifesto, Norizumi atacava o *Kabuki* através da presença de atores (*onnagata*) representando papéis femininos, da passarela (*hanamichi*) que conformava uma estrutura de palco arcaica, da presença de contrarregas visíveis em cena (que prejudicavam a ilusão de realidade) e do uso de chocalhos nas músicas, que também remetiam a um passado indesejável. Apesar de concordar com a necessidade de um outro tipo de Escrita Dramática no Japão, Tsubouchi Shōyō, professor de Drama e Teatro da Universidade Waseda, um dos pensadores-foco deste artigo, irá se manifestar contrariamente ao manifesto de Norizumi, argumentando que a mudança mais importante, que traria todas as outras, deveria ser textual e não espetacular. Assim, em 1904, Shōyō tem o seu texto dramático *Kiri Hitoha* (Uma folha de Paulownia¹³) encenado no que seria

¹² Teatro construído nos moldes ocidentais, uma inovação para a Tóquio da época, com um telhado resistente ao fogo, banheiros no teatro, aumento da capacidade de público e camarins maiores para os atores.

¹³ A Paulownia tomentosa, conhecida popularmente no Brasil como kiri japonês ou simplesmente kiri é uma árvore originária do norte da China e Coreia. É encontrada também no Japão e foi introduzida na Europa, em 1834, via Japão. A espécie foi nomeada por Philipp Franz von Siebold em homenagem a Ana Pavlovna da Rússia, princesa dos Países Baixos, filha do Czar Paulo I da Rússia. São árvores decíduas que podem alcançar até 25m de altura com um tronco de até 1m de diâmetro. Apresentam folhas grandes com até 30 cm de comprimento e 25 cm de largura. As folhas são pilosas, verde escuro com forma ovalada e de coração, distribuídas nas hastes de

considerada a primeira montagem de um autor não ligado nem ao *Kabuki* e nem ao *Shinpa*.

A CONCEPÇÃO DE DRAMA DE TSUBOUCHI SHŌYŌ

Tsubouchi Shōyō (1859-1935) é um nome central no estabelecimento do moderno Drama japonês. Sua plataforma estética defendia a autonomia do autor dramático na criação do seu texto, o que não acontecia nem no *Kabuki* nem no *Shinpa*, quando a escrita era feita pensando sempre em atores e atrizes específicas para as suas personagens. Tsubouchi defendia também que estas personagens precisavam ter motivações claras para as suas ações dramáticas. Além disso, ele pretendia elevar a literatura dramática a um grau de autonomia dissociada do espetáculo teatral e não apenas o que se apresentava como um mero roteiro de ações e falas para o estrelato de um grande ator de *Kabuki*. E que paralelamente este texto permitisse ao público uma reflexão de algum aspecto da sociedade e cultura japonesas. Tsubouchi, nos anos oitenta do século XIX, começa sua carreira de escritor como romancista, desprezando o didatismo e frivolidade da ficção característica do período Edo no seu tratado *Shosetsu Shinzui* (A Essência da Novela). Sem conseguir aplicar suas ideias no gênero narrativo, ele passa a estudar o gênero dramático e começa a traduzir a obra completa de William Shakespeare para o japonês, autor que, segundo ele, possuía a: “habilidade de ocultar importantes ideias e ideais no escopo de uma ampla representação da realidade¹⁴” (GALLIMORE, 2016, p. 208, tradução nossa). Sua tentativa de libertar o Drama do jugo do *Kabuki* foi, porém, gradual. Tendo como mentor o autor Mokuami (já mencionado neste artigo como precursor de variações do *Kabuki*), Tsubouchi seguiu no mesmo caminho do mestre: inicialmente injetando uma maior dose de realismo em formas dramáticas do *Kabuki*¹⁵ – tal qual o *Katsurekimono* de Mokuami – nos *jidaimono* (cujo texto mais conhecido é *Hototogisu koju no rakugetsu*¹⁶ de 1897) e mais tarde fez o mesmo, com maior sucesso, com os *shosagoto*. Sua insistência no estilo realista, que entendia a mimesis aristotélica como uma *imitatio*, culminou num ensaio de 1909 em que ele identificava a presença de elementos realistas tanto em Shakespeare quanto em Chikamatsu Monzaemon – o festejado autor

maneira oposta e alternada. As flores aromáticas são tubulares, de coloração violeta distribuídas em panículas. O fruto é uma cápsula seca oval contendo milhares de sementes minúsculas. A madeira oriunda de seu caule é bastante leve (COMPRES RURAL, 2021).

¹⁴ Ability to conceal important ideas and ideals within a broad representation of reality.

¹⁵ A categorização tradicional dos textos dramáticos do *Kabuki* se dá entre os *sewamono* (temas contemporâneos), *jiwamono* (temas históricos) e *shosagoto* (drama-dança).

¹⁶ *Uma Lua cadente sobre o castelo solitário onde canta o cuco* (tradução nossa).

dramático japonês de *Bunraku* e de *Kabuki* – e por fim, em Ibsen. Em termos estruturais, e tendo experimentado os gêneros literários narrativo e dramático, Shōyō entendia que:

As formas épica e dramática precisam ser distinguidas [...] com base na aparente diferença entre o épico (ou ficção) e o drama. Esta simples observação é a minha primeira proposta para o futuro drama histórico. É verdade que uma reforma do teatro tem sido pregada repetidamente desde a restauração Meiji. De fato, ela até avançou em certa medida, mas nenhum passo substancial foi dado. Algumas tentativas em relação a esta reforma teatral se deram nas chamadas peças históricas (*Katsurekigeki*) ou peças de *agit-prop* (*Soshigeki*) [...] No entanto, elas basicamente negligenciaram em deixar clara esta distinção fundamental entre o épico e o dramático¹⁷ (TSUBOUCHI, 1894 *apud* RIMER et al., 2014, p. 10, tradução nossa).

A CONCEPÇÃO DE DRAMA DE OSANAI KAORU

A menção a Ibsen por Tsubouchi no seu ensaio de 1909 serve de trampolim para introduzirmos o segundo pensador japonês foco deste artigo, o encenador teatral Osanai Kaoru (1881-1928). Após criar uma revista literária em 1907 com o propósito de divulgar as ideias e obras do autor dramático norueguês no Japão, Kaoru inaugura a sua Companhia Teatral *Jiyu Gekijo* (Teatro Livre) dois anos mais tarde com a encenação de um dos últimos textos de Ibsen, *John Gabriel Borkman*.

As primeiras produções de Ibsen [...] na primeira década do século XX trouxeram não apenas a modernização do teatro japonês, mas (nas palavras de um autor dramático, Mafune Yutaka), a própria “teatralização do espírito moderno”. Na época de sua morte em 1906, Ibsen já era objeto de interesse e debate na intelectualidade japonesa, e suas obras geraram um

¹⁷ The forms of epic and drama should be distinguished [...] based on the apparent difference between epic (or fiction) and drama. This common observation is my first proposal for the future historical play. It is true that reform of the theater has been proposed repeatedly since the Meiji restoration. Indeed, it has been carried out to a small extent. But no substantial step has been taken in this direction. A few attempts toward theater reform were made in the so-called living history plays (*Katsurekigeki*) or agitators’ theater (*Soshigeki*) [...] Nevertheless, they have generally neglected to make clear its fundamental distinction between epic and drama.

novo movimento, o naturalismo, que abalou a literatura japonesa em seus alicerces [...] A influência de Ibsen impressionou uma geração de japoneses com a ideia de que o teatro e o drama poderiam criar um terreno para a troca de ideias artísticas, sociais e políticas¹⁸ (RIMER et al, 2014, p. 17, tradução nossa).

Em 1911, vai ser a vez de Tsubouchi Shōyō fundar a sua Companhia, a *Bungei Kyokai* (Sociedade Literária), que além de sucessora da associação homônima fundada por ele e por Shimamura Hogetsu (1871-1918), já infere, pelo seu nome, a proeminência do texto no processo teatral. Não por acaso, será um outro texto de Ibsen que irá cimentar a chegada definitiva do Drama moderno no Japão: *A casa de bonecas*. Esta deferência ao texto se verificava na exigência da *Bungei Kyokai* de uma fidelidade no momento da encenação, e da opção da Cia. de Kaoru por traduções de textos dramáticos estrangeiros ao invés de adaptações de novelas.

Esta disputa ideológica entre o uso de textos dramáticos estrangeiros e o estímulo ao surgimento de autores dramáticos japoneses modernos irá se instalar a partir deste momento. Kaoru vai ser um ardente defensor dos autores ocidentais, porque segundo ele: “Os dramaturgos japoneses ainda eram incapazes de escrever ‘dramas sociais’ (*shakigeki*) do calibre de Ibsen¹⁹” (RIMER et al, 2014, p. 23, tradução nossa) e quando da fundação do *Tsukiji Shogekijo* (Pequeno Teatro de Shukiji) em 1924 – considerado o primeiro teatro moderno japonês completo, na estrutura e nas ideias – ele vai montar as suas duas primeiras temporadas sem a presença de textos dramáticos de autores japoneses.

Apesar desta querela, Kaoru reconhecia a grande importância do texto dramático para o estabelecimento de um teatro moderno no Japão, que concretizasse seus ideais de implantação de um estilo de atuação realista-psicológico eliminando assim as convenções e a artificialidade do *Kabuki*, que delegasse a unidade estética do espetáculo teatral sob a responsabilidade de um encenador e que propiciasse a apresentação de temáticas sociais através de um texto crítico. Num manifesto escrito por ocasião da abertura do *Tsukiji Shogekijo*, Kaoru diria que este teatro:

¹⁸ Early Productions of Ibsen [...] in the first decade or so of the twentieth century brought about not just the modernization of Japanese theater but (in the words of one playwright, Mafune Yutaka), the very “theatricalization of the modern spirit”. By the time of his death in 1906, Ibsen was already the subject of interest and debate in the Japanese intelligentsia, and his works spawned a new movement, naturalism, that had shaken Japanese literature to its foundations [...] Ibsen’s influence impressed on a generation of Japanese the idea that theater and drama could create a ground for the exchange of artistic, social and political ideas.

¹⁹ Japanese playwrights were still incapable of writing ‘social dramas’(shakigeki) of the caliber of Ibsen.

Como todos os outros teatros, existe para o texto dramático. [...] Teatros são organizações que apresentam textos dramáticos. [...] O valor do Tsukiji Shogekijo será o valor do texto dramático apresentado. [...] Tsukiji Shogekijo está trabalhando duro para criar uma futura arte dramática para os futuros textos dramáticos japoneses. [...] Tsukiji Shogekijo existe para todas as pessoas normais para quem o texto dramático é tão necessário quanto a comida. [...] Para o público em geral, Tsukiji Shogekijo será antes de tudo um centro onde o texto dramático é apresentado e representado²⁰ (POWELL, 1975, p. 69-85 *apud* RIMER et al., 2014, p. 76-77, tradução nossa).

A CONCEPÇÃO DE DRAMA DE KISHIDA KUNIO

Este desprezo de Kaoru pelos autores japoneses vai ressoar nos que viam o Drama japonês de outra forma. Hogetsu, que tinha fundado a Associação literária *Bungei Kyokai* com Tsubouchi em 1906, vai vituperar:

O valor do drama traduzido foi discutido repetidamente, e as pessoas chegaram mais ou menos a um consenso sobre o assunto. Os círculos de teatro no Japão não podem continuar adorando o drama traduzido para sempre. Os japoneses devem criar seu próprio drama moderno em oposição ao drama traduzido; eles devem superá-lo. [...] Infelizmente, porém, em um sentido muito real, o drama moderno ainda não foi encenado no Japão. Assim, nem mesmo tivemos a chance de experimentar esse sentimento de identificação com qualquer obra para o teatro. Eu gostaria que pudéssemos em breve experimentar o mesmo, e por essa razão, espero ver em breve um florescimento do drama nativo japonês. [...] Quando uma pessoa, um japonês, tenta se descobrir em uma obra de arte de um país estrangeiro, tem-se a sensação de ser esmagada por estranhos por todos os lados²¹ (HOGETSU, 1913 *apud* RIMER

²⁰ Like all other theaters, exists for drama. [...] Theaters are organizations which present drama. [...] The value of Tsukiji Shogekijo will be the value of drama it presents. [...] Tsukiji Shogekijo is working hard to create a future dramatic art for future Japanese plays. [...] Tsukiji Shogekijo exists for all ordinary people for whom drama is as necessary as food. [...] For the general public, Tsukiji Shogekijo will above all be a center where drama is presented and performed.

²¹ The value of translated drama has been discussed time and again, and people have come to

et al., 2014, p. 22, tradução nossa).

Esta posição de Hogetsu será respaldada por Kishida Kunio (1890-1954), considerado pela crítica como o mais importante escritor dramático japonês do início do século XX, que irá afirmar que os autores dramáticos japoneses não adquiriram nada de substancial da influência do drama estrangeiro em suas obras (RIMER et al, 2014). Curiosamente, o primeiro texto dele será publicado numa revista intitulada *Engeki Shincho* (Novas Tendências do Drama) fundada em 1924 por ele e por Kaoru. Com uma diferença de dez anos de idade, os dois iriam replicar as atribuladas relações teatrais entre mestre e pupilo, como as mais conhecidas entre Stanislavski e Meyerhold, ou então entre Brahm e Reinhardt.

Kishida não se interessava em externar posições políticas, ou criticar o *establishment*, mas em apresentar um retrato de uma geração indecisa e hesitante. Tendo estudado junto ao encenador francês Jacques Copeau, herdou dele o respeito e fascínio pela palavra, elemento que utilizava para comentar, em seus textos, o vão existente entre a cultura japonesa e a ocidental. Seus textos possuem um aspecto mais contido, de gestuais pequenos e ênfase no texto, o que significava um enorme desafio para os atores japoneses acostumados com a representação grandiloquente das formas tradicionais. Se por um lado Kishida criticava a veneração japonesa pelos autores dramáticos estrangeiros, ele reconhecia o legado do teatro ocidental na retroalimentação constante entre movimento e texto. Conforme Kishida:

O treinamento para dominar o movimento não é difícil. As palavras, no entanto, estão em um nível totalmente superior. O treinamento necessário para falar bem no palco é muito difícil. Até que se domine o ato de apresentar falas no palco, não se é realmente um ator, e a arte de falar continua a ser a mais importante das necessidades profissionais de um ator²²

more or less a consensus on the matter. Theater circles in Japan cannot go on worshipping translated drama forever. The Japanese must create their own modern drama in opposition to translated drama; they must overcome it. [...] Unfortunately, however, in a very real sense modern drama has not yet been staged in Japan. Thus we have not even had a chance to experience such a sense of identification with any work for the theater. I wish that we could soon experience the like, and for that reason, I hope to soon see a flourishing of native Japanese Drama. [...] When a person, a Japanese, attempts to discover himself in a work of art from a foreign country, one has the sense of being overwhelmed by strangers on all sides.

²² The training to master movement is not difficult. Words, however, are on an altogether higher level. The training necessary to speak well on the stage is very difficult. Until one masters the act of delivering lines on the stage, one is not really an actor, and the art of speaking remains the most important of an actor's professional necessities.

(RIMER, 1974, p. 140 *apud* RIMER et al., 2014, p. 181, tradução nossa).

Kishida, da mesma forma que Tsubouchi faz nos anos dez, e Kaoru, nos anos vinte, abre o seu próprio teatro em 1937, nomeado de *Bungakuza* (Teatro Literário), sugerindo a importância do elemento literário nas suas produções, assim como se dava no título da companhia de Tsubouchi. Kishida fazia parte de uma corrente mais esteticista em franca oposição a um teatro de viés proletário e de inspiração marxista que representava a corrente hegemônica nos anos trinta no Japão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E o círculo entre os três artistas e pensadores do Drama e do Teatro japonês analisados neste artigo se fecha quando Kaoru escolhe em 1926 como o primeiro texto de um autor dramático nativo para ser encenado no seu Tsukiji Shogekijo *En no Gyoja* (En, o Asceta), da autoria de Tsubouchi Shōyō.

Se cada um deles expressava ideias diferentes acerca de como deveria se constituir o drama moderno no Japão, todos comungavam do princípio de que ele teria que se estruturar a partir de um texto dramático de qualidade. Se estrangeiro ou escrito por um autor japonês, se de caráter mais intimista ou revelando um engajamento com alguma corrente política, o que os unia era a defesa da autonomia e importância do Drama, tanto na sua especificidade literária de ser escrito para ser falado na cena teatral (ao contrário da novela e do romance) e de não estar unicamente a serviço do exibicionismo de algum ator.

Fazendo parte de um contexto de abertura do Japão para o mundo externo, cada um deles bebeu na fonte do teatro ocidental – Tsubouchi com as traduções de Shakespeare; Kaoru com as suas leituras de Gordon Craig e as visitas à trupe do Teatro de Arte de Moscou, Nemirovitch-Danchenko e Stanislavski incluídos; e finalmente Kishida sob a influência das encenações de Copeau junto ao Vieux-Colombier – e buscou um formato dramático que pudesse melhor representar a entrada do Japão numa perspectiva artística mais universal e intercultural, mesmo que buscando manter e valorizar as características únicas da cultura local.

O mais importante era escrever. Era colocar as ideias no papel e levá-las à cena, afinal, é isto que faz do Drama um Drama. Ou então, nas palavras de Kishida: “Não se escreve uma peça ‘para dizer algo’; alguém

‘diz’ algo para que haja uma peça²³” (KISHIDA, 1995, p. 9-10 *apud* SALZ, 2016, p. 244, tradução nossa).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENTLEY, Eric. *The Playwright as Thinker*. New York: Meridian Books, 1946.

GALLIMORE, Daniel. Tsoubouchi Shōyō: romantic visionary. In: *A History of Japanese Theatre*. Jonah Salz (org.). Cambridge: Cambridge UP, 2016.

HEGEL, Georg. W.F. ‘Estética’. In: Borie, M, de Rougemont, M. e Scherer, J. *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

HOGETSU, Shimamura. Atarashi Gekidan no Rongi. *Kabuki*, Tokyo, 1913 *apud* RIMER, J.T; Mori, M; POULTON, M.C (org.). *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*. New York: Columbia UP, 2014.

Kiri Japonês: Árvore do Futuro cresce 5 Metros por Ano. *Compre Rural: Portal de Conteúdo Rural*. Disponível em: <https://www.comprerural.com/kiri-japones-arvore-do-futuro-cresce-5-metros-por-ano/>. Acesso em: 12 set. 2021.

KISHIDA, Kunio. *Five plays by Kishida Kunio*. GOODMAN, David (org.). Ithaca: Cornell UP, 1995 *apud* SALZ, Jonas (org.). *A History of Japanese Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 2016.

MARINO, Dani. A Suspensão da Descrença nas Narrativas Ficcionalis. *Minasnerds*, 2018. Disponível em: <http://minasnerds.com.br/2018/05/23/a-suspensao-da-descreenca/>. Acesso em: 09 set. 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. The Birth of Tragedy. In: *Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotowski*. Bernard F. Dukore (org.). Boston: Heinle, 1974.

NORRIS, Christopher. *What’s wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1990.

²³ One does not write a play in order ‘to say something’; one ‘says’ something in order for there to be a play.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.

POWELL, Brian. Japan's first modern Theater: The Tsukiji Shogekijo and its Company, 1924-26. *Monumenta Nipponica*, 30, no. 1, 1975 *apud* RIMER, J.T; Mori, M; POULTON, M.C (org.). *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*. New York: Columbia UP, 2014.

RIMER, J. Thomas et al. *Towards a modern Japanese Theatre: Kishida Kunio*. Princeton: Princeton UP, 1974 *apud* RIMER, J.T; Mori, M; POULTON, M.C (org.). *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*. New York: Columbia UP, 2014.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

STATES, Bert. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. Berkeley: U of California P, 1985.

TSUBOUCHI, Shōyō. Wagakuni no Shigeki. *Waseda Bungaku*, Tokyo, 1894 *apud* RIMER, J.T; Mori, M; POULTON, M.C (org.). *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*. New York: Columbia UP, 2014.

TUDELLA, Eduardo. *A luz na gênese do espetáculo*. Salvador: EDUFBA, 2017.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

Data de recebimento: 6 nov. 2021

Data de aprovação: 18 mar. 2022