



Transformações no teatro japonês do final do século XIX e início do século XX: o processo de consolidação do *shingeki*

Transformations in Japanese theater in the late 19th and early 20th centuries: the process of *shingeki*'s consolidation

José Carvalho Vanzelli¹

Resumo

Em 2024, completam-se cem anos da inauguração do Tsukiji Shōgekijō (Pequeno Teatro Tsukiji), marco de consolidação do teatro moderno japonês. Este, grosso modo, pode ser entendido como o teatro que tem a dramaturgia europeia como paradigma e recebeu a denominação de *shingeki* (teatro novo). A implementação do *shingeki*, no entanto, não foi rápida ou fácil, sendo envolta de inúmeros debates e polêmicas. Este trabalho tem por objetivo apresentar o panorama e traçar considerações sobre o processo de transição ocorrido no Japão do teatro tradicional *kabuki* para o *shingeki*. Às vésperas de uma efeméride relevante para as artes cênicas japonesas, este trabalho espera dar sua contribuição para que este tema ainda pouquíssimo estudado no Brasil ganhe maior visibilidade e novos olhares.

Palavras-chave: Teatro japonês; Literatura japonesa; Shingeki; Era Meiji; Era Taishō.

Abstract

In 2024, the 100th anniversary of the inauguration of the Tsukiji Shōgekijō (Tsukiji Little Theater), a milestone in the consolidation of modern Japanese theater, will be held. This, broadly, can be understood as the theater that has Western dramaturgy as a paradigm and received the name of *shingeki* (new theater). The implementation of *shingeki*, however, was not quick or easy, being surrounded by numerous discussions and controversies. The objective of this work is to present an overview and outline considerations about the transition process in Japan from the traditional *kabuki* to *shingeki*. On the eve of a relevant date for the performing arts in Japan, this work hopes to make its contribution so that this subject, which is still very little studied in Brazil, gains greater visibility and attention.

Keywords: Japanese theatre; Japanese literature; Shingeki; Meiji Era; Taisho Era.

¹ Docente e pesquisador na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atua na graduação (área de japonês) e na pós-graduação (Estudos Literários) em Letras da UFPR. Pesquisador vinculado ao Grupo de Pesquisas em Dramaturgia, Cinema, Literatura e outras Artes (GPDC-LoA) e ao Grupo Diálogos com a Literatura Portuguesa. Doutor e Mestre em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP). Bacharel em Letras (Português e Japonês) pela mesma instituição. Realiza pesquisas em Estudos Japoneses, Estudos Portugueses e sobre as relações entre literatura, teatro e cinema. E-mail: vanzelli.jose@gmail.com.

Considerações iniciais

Em meados do século XIX, o Japão reabriu para o exterior seus portos e fronteiras, cerrados voluntariamente desde 1639.² Tal abertura ocorreu de modo coagido pelo governo estadunidense, por meio de seu representante na costa japonesa, o Comodoro Mathew C. Perry (1794-1858). Com a impossibilidade de fazer frente à ameaça bélica que se apresentava, o governo japonês, comandado pelo clã Tokugawa desde 1600, cedeu ao ultimato, iniciando, assim, uma crise interna que culminou na derrocada do governo militar vigente. Deste modo, em 1868, aconteceu o chamado Meiji Ishin – a Restauração Meiji – que pôs fim ao sistema governamental do xogunato³ e restituiu a governança ao imperador.

Diante da nova realidade que se apresentava, o governo liderado pelo imperador Meiji entendeu que a manutenção da independência japonesa em um cenário global envolvia uma completa reformulação de suas instituições, de sua indústria e de toda sua sociedade. Ou seja, todos os aspectos da vida cotidiana, sem exceção, teriam de ser alterados e o paradigma a ser adotado deveria ser o dos países hegemônicos europeus e dos Estados Unidos. Iniciou-se assim, um largo processo de “ocidentalização”, por meio de um processo que ficou conhecido como *bunmei kaika* (Civilização e Iluminação). Pode-se dizer que este movimento atingiu seus objetivos primários, uma vez que, em menos de 40 anos, o Japão abandonou seus sistemas antigos e passou a ser reconhecido, por parte das nações europeias e os Estados Unidos, como uma potência mundial (Hirakawa, 2008; Hata, 2008).

Tal postura de adoção de sistemas euro-americanos muitas vezes é referida como a “modernização” do Japão. Esta nomenclatura é especialmente vista no campo artístico. Assim, deve-se entender as artes “modernas” japonesas não como as realizadas a partir de um movimento modernista local, nem as que têm os modernismos europeus como norma. As artes modernas japonesas, grosso modo, foram aquelas que tiveram como referências as expressões artísticas do Velho Continente. Deve-se ressaltar que, ao longo dos períodos

² É importante mencionar que diversos estudos históricos apontam que o Japão não esteve fechado para o exterior, travando relações pontuais com China e Holanda. Entretanto, como aponta Hirakawa (2008, p. 432): “Embora o Japão nunca tenha sido um ‘país fechado’ em sentido que [o termo] literalmente implica, ele despertou de duzentos anos de substancial ‘isolamento nacional’ na última metade do século XIX [...]” (tradução minha).

³ Xogunato é a palavra portuguesa que designa o governo comandado por um xogum (ou *shōgun*), comandante do exército e líder militar máximo do Japão até 1868. Entre 1192 e 1868, foram os xoguns que exerceram o poder de fato no Japão. Em japonês, o termo que designa “xogunato” é *bakufu*.

Meiji (1868-1912) e Taishō (1912-1926), o governo japonês enviou à Europa e aos Estados Unidos diversos estudantes e profissionais para aprenderem e trazerem em suas bagagens conhecimento técnico-científico ocidental. Mas, para além dessas informações, também chegaram no Império do Sol Nascente inúmeros movimentos artísticos que se desenvolveram na Europa dos séculos XVIII e XIX. Portanto, a partir de 1868 chegaram de modo quase simultâneo estéticas diversas, como o romantismo, o realismo, o simbolismo, o naturalismo, o impressionismo, entre tantos outros, fazendo com que as artes modernas japonesas fossem influenciadas concomitantemente por todos esses movimentos (Kato, 1997, p. 243-337). Logo, quando se fala de um “romantismo” ou um movimento “naturalista” japonês, também se refere à arte moderna. Temporalmente, denomina-se “moderna” toda arte produzida desde o período Meiji até, no mínimo, o fim da Segunda Guerra Mundial, embora haja especialistas que estendam essa designação a produções da segunda metade do século XX. Assim, a arte moderna contrapõe-se à arte “tradicional” ou “clássica” japonesa, que pode ser amplamente entendida como aquela feita antes de 1868.

Este texto tem por objetivo traçar considerações sobre o processo de modernização de uma arte específica no Japão: o teatro. Naturalmente, a transposição de um sistema artístico com séculos de tradição para outro, que tem o Ocidente como referência, não aconteceu do dia para a noite. Assim, intenciono destacar aspectos relevantes desse processo de aclimação do teatro ocidental no Japão, com ênfase nos debates que a intelectualidade da época desenvolveu.

Panorama da consolidação do *shingeki*

O teatro moderno japonês é denominado *shingeki* (literalmente, “teatro novo”) e sua história, com efeito, “tornou-se uma história da performance de drama estrangeiro” (Poulton, 2014, p. 41, tradução minha).⁴ Mas, para entender como se deu a transição – mais lenta do que em outras artes – de um teatro tradicional para um “moderno”, é preciso, primeiro, traçar algumas considerações históricas, que faremos a seguir.

Quando se fala de teatro tradicional, refere-se mormente a quatro formas performáticas distintas: *nō*, *kyōgen*, *bunraku* e *kabuki*. As duas primeiras tiveram seu desenvolvimento no século XIV e, ao longo das centúrias seguintes, mantiveram-se com prestígio entre a nobreza. Assim, foram artes cênicas apreciadas principalmente por uma

⁴ “became a history of the performance of foreign drama” (no original).

espécie de elite local, não sendo acessível à população geral. Já os teatros *bunraku* e *kabuki* nasceram durante o período Edo (1600-1868), tendo seu auge nos anos finais do século XVII e início do século XVIII. O primeiro é caracterizado por ser encenado com bonecos, enquanto o segundo utiliza atores. Essas duas formas dramáticas eram teatros de caráter popular, sendo, portanto, partes das opções de entretenimento dos *chōnin*, pessoas de classes inferiores das cidades, como comerciantes, agricultores, cortesãos e samurais de baixo escalão. *Bunraku* e *kabuki* dividiam peças, dramaturgos e rivalizavam entre si. A competição pelo gosto do público estimulou o aperfeiçoamento dessas formas teatrais. Entretanto, ao longo dos séculos XVIII e XIX, o *kabuki* se sobressaiu de modo que, no início do período Meiji, quando se falava de “teatro”, referia-se especificamente a *kabuki* (Mori, 2014, p. 17). Destarte, “modernizar” as artes cênicas implicava, sobretudo, em modificar essa forma dramática.

O *kabuki*, em sua representação clássica, possui diversas características, que não cabe aqui esmiuçá-las.⁵ Destaco apenas as mais relevantes para que se possa entender o processo de estabelecimento do *shingeki*.

O palco tradicional de *kabuki* possui o *hanamichi* (“caminho das flores”), uma

passarela, no lado direito do palco, que atravessa um teatro de *kabuki*, e se conecta ao tablado em um ângulo reto. [...] A passarela serve para as entradas e saídas principais, e também funciona como uma extensão da área do palco, dependendo da peça. [...] Os atores entram no *hanamichi* pela sala acortinada na parte de trás do auditório chamada *agemaku* (Leiter, 2006, p. 101, tradução minha).⁶

É característica também o uso de *onnagata*, atores masculinos que interpretavam personagens femininas. Tal prática remonta ao século XVII quando, em 1629, “o governo Tokugawa [...] proibiu atrizes de aparecerem juntas com os atores masculinos no palco” (Mori, 2014, p. 22, tradução minha).⁷ Há, ainda, as especificidades da atuação, com a adoção de movimentos estilizados, uma das características mais vistosas do *kabuki*. Sobre este ponto, argumentam Halford e Halford (1986, p. 438):

⁵ Para este trabalho, cf. KUSANO, Darci. *Os teatros bunraku e kabuki: uma visada barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

⁶ “The runway that passes through a kabuki theatre on the stage right side, where it connects to the stage at a right angle. [...] The runway serves for major entrances and exits, and also acts as an extension of the stage area, depending on the play [...] Actors enter onto the *hanamichi* from the curtained room at the auditorium’s rear called the *agemaku*” (no original).

⁷ “the Tokugawa government [...] banned female actors from appearing together with male actors on stage” (no original).

[Nas peças em estilo clássico], a estilização do movimento tem algo da qualidade do balé e intenta principalmente os efeitos plásticos e coloridos que pode produzir no palco. Poses e mudanças de figurino são projetadas com esse objetivo em vista. Isso não quer dizer que o movimento natural seja barrado, mas teoricamente [uma peça em estilo clássico] pode ser executada sem movimento por parte dos atores além de suas entradas e saídas, toda a ação sendo contida no diálogo e nos gestos que o acompanham (tradução minha).⁸

O espetáculo de *kabuki* envolvia não apenas atuação, mas também a música e dança. De fato, a aliança entre atuação, dança e música é característica de todos os estilos de teatro tradicional japonês e a separação destas artes aconteceu apenas no processo de “modernização” da era Meiji, ou melhor, ao longo do desenvolvimento e consolidação do *shingeki*.⁹

Por fim, vale destacar que o centro do *kabuki* era o ator. Assim, peças eram originalmente redigidas para determinados intérpretes, que sustentavam o sucesso de uma casa de espetáculo e tinham a liberdade para alterar as falas do texto de acordo com o que julgassem necessário. Logo, vê-se que o texto dramático estava intimamente ligado à performance, com personagens e ações sendo moldados aos nomes que iriam interpretá-los. Conforme buscarei demonstrar adiante, todos esses pontos foram centrais nos debates teatrais transcorridos nas eras Meiji e Taishō.

Como dito, a transição do teatro tradicional para o moderno não foi imediata, se configurando em um processo de aproximadamente quatro décadas de experimentações e debates, cujos principais pontos¹⁰ mencionaremos a seguir:

As primeiras iniciativas de mudança datam da década de 1870 e ocorreram no sentido de adaptar o teatro *kabuki* para os novos tempos. “Modernizar o teatro”, em um primeiro momento, implicou questões práticas, como a abertura de novas casas de espetáculo,¹¹ o aumento da sofisticação dos recintos e a instalação de cadeiras para convidados estrangeiros. Em termos de histórias encenadas, também houve tentativas de incluir nas peças aspectos do novo momento histórico vivido pelo Japão, especialmente o

⁸ “The stylization of movement has something of the quality of ballet and is intended primarily for the plastic and colour effects it can produce on the stage. Poses and changes of costume [...] are designed with this end in view. This is not to say that natural movement is barred, but theoretically a [play in the classic style] can be performed without movement on the part of the actors other than their entrances and exits, the whole action being contained in the dialogue and the gestures that accompany it” (no original).

⁹ Cf. Ottaviani (1994).

¹⁰ Para uma discussão de maior fôlego, cf. Poulton (2010) e Salz (2016).

¹¹ Durante o período Edo, a atividade teatral era fortemente regulada pelo governo. Apenas em 1872, o governo municipal de Tóquio liberou a criação de novos teatros na cidade (Mori, 2014, p. 16).

encontro com o Ocidente. É de chamar a atenção a peça *Hyōryū kidan seiyō kabuki* (A misteriosa história de um homem à deriva: kabuki ocidental), escrita em 1879 por Kawatake Mokuami (1816-1893). O enredo trata das aventuras pela Europa e pelos Estados Unidos de um naufrago japonês resgatado por um navio americano. No entanto, a falta de interesse por parte do público nestas novas peças fez com que fossem freadas as tentativas de adaptação do *kabuki* aos tempos da era Meiji, voltando a se produzir espetáculos no formato tradicional.

Alguns anos mais tarde, em 1886, foi estabelecido a Engeki Kairyōkai (Sociedade de Reforma do Teatro), um grupo cuja finalidade era discutir a reformulação do *kabuki*, pensando, principalmente, no público estrangeiro que frequentaria as casas de espetáculo. Segundo Mori (2014, p. 17), este coletivo era formado por representantes de universidades, do mundo dos negócios e do governo, mas não envolvia atores ou produtores teatrais. Ainda de acordo com o mesmo especialista:

O manifesto da sociedade tinha três objetivos em mente: (1) produzir bom teatro no Japão, (2) tornar a profissão de dramaturgo honrada e respeitável e (3) construir teatros adequados não apenas para apresentações teatrais, mas também para concertos musicais e recitais de música. [...] [A Sociedade] sugeriu, por exemplo, abandonar o *hanamichi* e eliminar *onnagata*, uma convenção alheia ao teatro ocidental moderno (Mori, 2014, p. 18, tradução minha).¹²

Apesar das ideias levantadas, as mudanças do Engeki Kairyōkai ficaram mormente no plano teórico, trazendo poucas transformações concretas. Assim, sua contribuição se deu mais pelas discussões suscitadas do que por alguma alteração efetiva no teatro do século XIX japonês.

Na década seguinte, nasceram duas formas cênicas que as historiografias literária e teatral japonesas costumam denominar como transicionais. São elas, o *shinpa* e o *shinkabuki*.

Este último nasceu em 1894, com a peça histórica *Kiri hitoha* (Uma folha de kiri-japonês), do escritor, crítico e dramaturgo Tsubōchi Shōyō (1859-1935). O autor é um dos nomes mais importantes do processo de modernização do teatro e foi fundamental para refletir, sobretudo, sobre a linguagem dramática no Japão da época. *Kiri hitoha*, levada aos

¹² "The society's manifesto had three goals in mind: (1) to produce good theater in Japan, (2) to make the profession of playwriting honorable and respectable, and (3) to build playhouses suitable for not only theater performances but also music concerts and song recitals. [...] [The Society] suggested, for example, abandoning the *hanamichi* and eliminating *onnagata*, a convention foreign to modern Western theater" (no original).

palcos dez anos após sua elaboração, é uma peça sobre a queda do clã Toyotomi, no final do século XVI, e “claramente, seu modelo era Shakespeare, cujas peças históricas e tragédias apresentavam uma dramaturgia e uma linguagem que poderiam, segundo ele [Tsubōchi], fazer do *kabuki* uma literatura e não simplesmente um pretexto para a arte cênica” (Poulton, 2010, p. 15, tradução minha).¹³ Deste modo, percebe-se que esta peça buscava afastar o texto dramático de sua encenação, visando ser, portanto, uma forma de expressar os pensamentos e as emoções do autor, e não apenas um entretenimento ao público. O dramaturgo intentava, assim, criar um retrato psicológico moderno em um enredo histórico. A linguagem criada por Shōyō, inspirado em Shakespeare, não representava nem a linguagem tradicional do *kabuki*, nem aquela falada nas ruas. Era mais uma linguagem literária, cuja pouca acessibilidade contribuiu para a curta vida deste modelo dramático. O formato de peças proposto por Tsubōchi Shōyō em *Kiri hitoha* teve adeptos como os escritores e dramaturgos Enomoto Torahiko (1866-1916), Okamoto Kidō (1872-1939) e Mayaka Seika (1878-1948). Entretanto, apesar das tentativas de quebra com a tradição, as peças de Shōyō e seus seguidores foram, todavia, escritas no estilo *kabuki*. Tal fato faz com que este tipo de peça tenha ganhado a alcunha de *shinkabuki* (“novo *kabuki*”) e seja mais visto como um caso particular de teatro clássico do que um teatro moderno (Mori, 2014, p. 27).

Já o *shinpa* diz respeito à forma de representação que se desenvolveu a partir de um teatro amador de caráter político, nascido na cidade de Ōsaka, denominado *sōshi shibai*.¹⁴ O *shinpa* (literalmente, “nova escola”) seria uma resposta ao *kyūha* (“velha escola”), isto é, ao *kabuki*, que na década de 1890 já era visto como uma arte que deveria ter ficado no passado e que já não seria capaz “de refletir as novas ideias que inundavam o Japão” (Leiter, 2006, p. 361, tradução minha).¹⁵ Destacaram-se as encenações realizadas por Sudō Sadanori (1867-1907) e, principalmente, Kawakami Otojirō (1864-1911), cujo sucesso imediato das peças causou um significativo aumento de repertório que, aos poucos, abandonou seu teor

¹³ “Clearly his model was Shakespeare, whose history plays and tragedies presented a dramaturgy and language that could, he felt, make kabuki drama a literature and not simply a pretext for stage art” (no original).

¹⁴ Sobre o *sōshi shibai*, explica Mori (2014, p. 20-21): “No final de 1887, o governo aprovou uma lei expulsando ‘agitadores’ antigovernamentais (*sōshi*) da região de Tóquio. Muitos fugiram para Ōsaka, e um deles, Nakae Chōmin (1847-1901), um pensador político progressista, aconselhou os agitadores a criticar o governo em apresentações teatrais. Um deles, Sudō Sadanori (1867-1907), seguiu o conselho de Nakae e produziu uma peça de agitação e propaganda em 1888 [...] Este movimento foi chamado de ‘teatro de agitadores’ (*sōshi shibai*) e foi um teatro político, cujos artistas eram amadores com quase nenhuma experiência teatral. Outros grupos agitadores seguiram o exemplo de Sudō” (tradução minha).

¹⁵ “reflect the new ideas flooding into Japan” (no original).

político e passou a encenar enredos de tons melodramáticos. O *shinpa* ficou para a história menos pelas peças escritas para o gênero e mais pelas inovações das quais foi responsável. Para além de uma forma de atuação que rejeitava a estilização da “velha escola”, as peças buscavam trazer enredos mais realistas, que foram denominados por Kawakami de *seigeki* (literalmente, “peças diretas”). Estas possuíam “foco no diálogo, [era] uma dramaturgia menos episódica e [utilizava-se de] atrizes para interpretar papéis femininos” (Poulton, 2010, p. 21, tradução minha).¹⁶ Embora o *shinpa* não tenha abolido o uso do *onnagata*, foi uma das formas cênicas que contribuíram diretamente para que as mulheres voltassem a dividir o palco com atores masculinos, fato acontecido pela primeira vez em 1891, na estreia da peça *Seitō-bidan shukujo no misao* (*A castidade feminina: a comovente história de partidos políticos*), de Ii Yōhō (1871-1932).

Apesar das inovações que o *shinkabuki* e o *shinpa* ocasionaram no mundo cênico japonês, eles são considerados como formas de transição entre o teatro tradicional e o moderno, já que eram encenadas em palcos para *kabuki* e não conseguiram se desprender totalmente das convenções da “velha escola”. Como dito, foi o *shingeki* a primeira forma teatral nipônica a não se pautar na dramaturgia tradicional (Mori, 2014).

Tal desgarramento começou em 1909, com a primeira encenação de teatro ocidental feita tal qual na Europa. Neste ano, o dramaturgo e teatrólogo Osanai Kaoru (1881-1918) fundou, em parceria com o ator de *kabuki* Ichikawa Sadanji II, o Jiyū Gekijō (Teatro Livre). Sadanji II, apesar de ter sido intérprete da “velha escola”, se entusiasmara com o teatro ocidental após uma viagem à Europa em 1907. Assim, Osanai, que já idealizava trazer ao Japão o teatro feito dentro dos moldes europeus, encontrou em Sadanji II um aliado para seu sonho. Desta forma, fundaram o Jiyū Gekijō, inspirado no Théâtre Libre francês e no Independent Theatre Society inglês.¹⁷ O movimento não possuía um espaço cênico próprio, nem um grupo de atores fixo. Normalmente, suas apresentações aconteciam nos teatros Yuraku-za (Teatro Yuraku) e Teikoku Gekijō (Teatro Imperial), ambos em Tóquio, e os atores eram os da trupe de Sadanji II. A estreia do Teatro Livre aconteceu em 27 de novembro de 1909, no Yuraku-za com a peça *John Gabriel Borkman* (1896), de Henrik Ibsen (1828-1906). O debute causou grande alvoroço na *intelligentsia* japonesa, sendo, segundo

¹⁶ “focusing on dialogue, a less episodic dramaturgy, and actresses to play women’s roles” (no original).

¹⁷ O Théâtre Libre (1887-1896), em Paris, e o Independent Theatre Society (1891-1897), em Londres, foram movimentos teatrais cujo objetivo era, grosso modo, apresentar peças que tivessem valor literário e artístico maior que comercial, ou, em outras palavras, encenar espetáculos que não seriam produzidos pelas casas comerciais. Para mais detalhes, cf. Berthold (2001, p. 452-462).

Morinaga (2005, p. 119), como um “*flash ofuscante*” no público. O espetáculo foi sucesso de crítica e, sob certo ponto de vista, serviu para os propósitos de Osanai de buscar uma “terra nova para um novo teatro”. Ao longo de dez anos, o Jiyū Gekijō realizou nove ciclos de apresentação, em sua maioria de dramas estrangeiros traduzidos. Para tanto, utilizavam-se de dois volumes de uma antologia de peças europeias em um ato traduzidas pelo escritor Mori Ōgai (1862-1922) (Poulton, 2010, p. 38). Contudo, com o passar do tempo, começaram a mesclar apresentações de peças estrangeiras com aquelas escritas por japoneses nos moldes da dramaturgia europeia.

Outro importante marco para o *shingeki* aconteceu dois anos depois. Em 1911, foi levado ao palco do Teikoku Gekijō outra peça de Ibsen. *Uma casa de bonecas* (1879) foi encenada pelo grupo teatral Bungei Kyōkai (Sociedade Literária). Este grupo, na verdade, nascera anos antes, em 1906, por iniciativa de Tsubōchi Shōyō e Shimamura Hōgetsu (1871-1918). Inicialmente, a Bungei Kyōkai tinha por objetivo renovar as artes japonesas, especialmente o teatro e a literatura. Seu foco principal recaiu sobre as artes cênicas, fazendo da reformulação teatral o grande propósito da vida intelectual de Shōyō. Todavia, como referido, as primeiras tentativas de renovação por parte de Tsubōchi buscaram dar vida a um teatro moderno a partir do *kabuki* (Poulton, 2010, p. 18). Foi nessa época que Shōyō encenou sua peça *Kiri hitoha*, escrita dez anos antes. Apresentou-se também trechos de uma adaptação de *Hamlet* (1599-1601), de William Shakespeare (1564-1616), no ano seguinte. Porém, as primeiras iniciativas da Bungei Kyōkai não conseguiram impactar a intelectualidade nipônica na época. Em 1911, após, portanto, a estreia e o sucesso de *John Gabriel Borkman*, produzido pelo Jiyū Gekijō, a Sociedade Literária de Tsubōchi passou por uma reformulação, se tornando uma companhia teatral. Realizaram, então, a encenação de *Uma casa de bonecas*, desta vez com grande êxito, consolidando Ibsen como nome ímpar para o processo de modernização do teatro japonês, causando especial influência na intelectualidade da época.

A primeira casa teatral do Japão construída exclusivamente para a representação de *shingeki* foi o Tsukiji Shōgekijō (Pequeno Teatro Tsukiji), idealizado por Hijitaka Yoshi (1898-1951), um jovem entusiasta das artes cênicas europeias. A proposta de um teatro no Japão que abarcasse apenas peças dentro dos moldes ocidentais, segundo Powell (1975, p. 69), nasceu durante uma viagem de trem pela ferrovia transiberiana, em 1923. No mesmo ano, ocorreu na região oeste do Japão um terremoto de grandes magnitudes, que devastou

boa parte de Tóquio. Foi no processo de reconstrução da capital que o espaço para o novo teatro foi encontrado.

Após seu retorno ao Japão, Hijitaka entrou em contato com seu mentor no mundo teatral e um dos fundadores do Jiyū Gekijō, Osanai Kaoru. A ideia de Yoshi era contar com o dramaturgo como conselheiro. No entanto, Osanai se entusiasmou fortemente com o projeto, tornando-se um cofundador da nova casa de espetáculos.

A abertura do Tsukiji Shōgekijō aconteceu apenas seis meses após sua idealização, tendo sido realizada a primeira apresentação em 13 de junho de 1924. Rimer (2014, p. 101) destaca que o Pequeno Teatro era “um espaço de performance atualizado com cerca de quinhentos assentos e equipamentos tão sofisticados quanto os encontrados na Europa” (tradução minha).¹⁸

Pouco após a abertura do teatro, Osanai Kaoru, que se tornara o principal líder e grande orientador das decisões diretivas do *Tsukiji*, realizou uma declaração, visto como uma espécie de manifesto, em que delineava os propósitos da nova casa teatral. De acordo com Osanai (1924), o Tsukiji Shōgekijō fora construído com três objetivos principais: i) para o desenvolvimento no Japão do teatro enquanto atuação; ii) para o futuro, de modo que a casa servisse de espaço de desenvolvimento para novos dramaturgos, diretores e atores; e iii) para que todas as pessoas – não apenas literatos e pessoas de uma elite social – tivessem acesso à arte.

Percebe-se, assim, que o Pequeno Teatro fora pensado de modo a funcionar como um grande laboratório para as artes cênicas japonesas. É importante destacar que Hijitaka e Osanai almejavam atingir objetivos distintos com a casa de espetáculos. O fundador do Jiyū Gekijō tinha sua preocupação centrada mormente no desenvolvimento das técnicas performáticas. Em outras palavras, Kaoru empenhava-se em desenvolver o teatro japonês enquanto arte. Já Hijitaka buscava um impacto social com as produções do novo teatro.

Dentre todas as decisões iniciais dos líderes do Tsukiji Shōgekijō, certamente a que causou maior polêmica foi a opção por representar apenas dramas estrangeiros traduzidos. Powell (1975, p. 74) aponta os argumentos de Osanai, que teria afirmado que “as obras dos dramaturgos japoneses de *shingeki*, incluindo ele próprio, não seriam encenadas, porque suas peças não despertavam seu interesse como diretor”. O mesmo

¹⁸ “a thoroughly up-to-date performance space with some five hundred seats and equipment as sophisticated as could be found in Europe” (no original).

estudioso complementa que o “anúncio despertou furor no mundo teatral japonês e garantiu que a abertura do novo teatro gerasse polêmica” (traduções minhas).¹⁹

De fato, a estreia do Tsukiji Shōgekijō aconteceu com a encenação de três peças ocidentais em um ato: *Seeschlacht (Batalha Naval)* (1917), de Reinhard Goering (1887-1936); *Lebedinaya pesnya (A canção do cisne)* (1887), de Anton Tchekhov (1860-1904); e *La folle journée (O dia de folga)* (1920), de Émile Mazaud (1884-1970). A política de encenar apenas dramas estrangeiros não durou muito, tendo sido bem-sucedida por aproximadamente duas temporadas (Rimer, 2014, p. 102), com encenações cuja

lista incluía Goering, Chekhov, Rolland, Karel Capek, Hirschfeld, Björnson, Meyer-Förster, Kaiser, Ibsen, O'Neill, Gorki, Pirandello, Schnitzler, Strindberg, Shakespeare, Hauptmann, Gogol, Karel e Josef Capek, Wedekind, Andreev, Toller, Hasenclever, Maeterlinck e Shaw (Powell, 1975, p. 75, tradução minha).²⁰

Em 1926, o Pequeno Teatro encenou sua primeira peça japonesa: *En no gyōja (En, o asceta)* (1916), de Tsubōchi Shōyō. Esta peça foi a quadragésima quinta produção do Tsukiji Shōgekijō, que, a partir de então, passou a apresentar em seu palco tanto peças estrangeiras quanto japonesas. “Até a morte de Osanai em dezembro de 1928, o teatro encenou 27 peças japonesas de treze dramaturgos; apenas 20 por cento das peças encenadas pelo *Pequeno Teatro Tsukiji* não eram estrangeiras” (Poulton, 2010, p. 130, tradução minha).²¹

Durante os quatro primeiros anos do Tsukiji Shōgekijō (1924-1928), a direção artística foi dividida entre Osanai, Hijitaka e o ator e diretor de teatro e cinema Aoyama Sugisaku (1891-1956). Após o falecimento de Kaoru, porém, houve uma ruptura entre Hijitaka e Aoyama, fazendo com que houvesse dissidências. O teatro existiu até os anos 1940, entretanto, seu auge foi nos anos iniciais, quando liderado sobretudo por Osanai Kaoru.

¹⁹ “The works of Japanese shingeki playwrights, including himself, would not be staged, because their plays did not excite his interest as a director”; “this announcement aroused a furore within the Japanese theatrical world and ensured that controversy would surround the opening of the new theater” (no original).

²⁰ “the list included Goering, Chekhov, Rolland, Karel Capek, Hirschfeld, Björnson, Meyer-Förster, Kaiser, Ibsen, O'Neill, Gorki, Pirandello, Schnitzler, Strindberg, Shakespeare, Hauptmann, Gogol, Karel and Josef Capek, Wedekind, Andreev, Toller, Hasenclever, Maeterlinck and Shaw” (no original).

²¹ “Until Osanai’s death in December 1928, the theatre staged twenty-seven Japanese plays by thirteen playwrights; only 20 percent of the plays staged by the Tsukiji Little theatre were not foreign” (no original).

O Tsukiji Shōgekijō atingiu parcialmente seus objetivos. Foi além de um laboratório para o teatro moderno, tendo sido, sobretudo, um consolidador de uma nova forma teatral que, a partir de então, se tornou hegemônica no território japonês por muitas décadas. A meta que não atingiu, todavia, foi a de ser uma casa de espetáculo para todas as pessoas, uma vez que a popularidade do teatro já competia não apenas com outras formas cênicas, mas também com o emergente cinema japonês. Ainda, na década de 1920, o Japão viu a ascensão de um teatro proletário (Mori, 2014, p. 30), que se caracterizou como o verdadeiro teatro de caráter popular no Japão da época.

Seja como for, o Tsukiji Shōgekijō foi um marco central para o *shingeki*, uma vez que a partir de sua fundação, o Japão passou a ter um espaço dedicado exclusivamente à encenação do *shingeki*, dialogando diretamente com o teatro ocidental e desvencilhando-se das tradições do *kabuki*, como almejava Osanai (1924).

A consolidação do *shingeki* e seus debates sobre o texto e a atuação

Feito este breve panorama de marcos e eventos do processo de modernização do teatro japonês, cabe destacar os principais debates que envolveram a intelectualidade nipônica desde a década de 1870 até 1926, quando o Tsukiji Shōgekijō passou a encenar textos dramáticos japoneses.

Ao longo das era Meiji e Taishō, a estrutura social emergente despertou, na intelectualidade local, novas questões artísticas e, principalmente, coletivas. Assim, em todas as artes, nota-se buscas para responder perguntas como: “Podem formas estrangeiras de sentimento, pensamento, comportamento e fala serem assimiladas? Deveriam? O que acontece com nossa própria identidade quando tentamos ser outra pessoa, especialmente alguém de outra raça?” (Poulton, 2014, p. 41, tradução minha).²²

Percebeu-se, então, que o teatro era capaz de ir além do entretenimento, tornando-se uma arte que podia – e devia – ser uma revolução artística, social e política. Os debates para que essas transformações pudessem ser feitas por meios cênicos se deram em torno de dois pontos principais: o texto dramático e a atuação.

²² “Can foreign modes of feeling, thought, behavior, and speech ever be assimilated? Should they? What happens to our own identity when we attempt to be someone else, especially someone of another race?” (no original).

O primeiro foi debatido sobre diversos pontos de vista. Inicialmente, chama a atenção as iniciativas cênicas capitaneadas por Osanai Kaoru: o Jiyū Gekijō e Tsukiji Shōgekijō. Como visto, esses dois marcos do *shingeki* tiveram a resolução de representar dramas estrangeiros. Com efeito, a utilização de peças ocidentais traduzidas tinha por objetivo fornecer material necessário para que a intelectualidade nipônica “aprendesse” a fazer dramas aos moldes europeus. Por “aprender”, entende-se criar “dramas sociais” (*shakaigeki*) aos moldes de Ibsen, com a profundidade psicológica similar à vista nos textos do dramaturgo norueguês. Logo, buscava-se usar Ibsen como cartilha para a criação de textos que pudessem reproduzir artisticamente o novo homem japonês, com todas suas idiossincrasias. Naturalmente, Ibsen não foi a única referência europeia no teatro japonês, mas, tendo sido o autor encenado nos dois primeiros marcos do *shingeki* – a estreia do Jiyū Gekijō, em 1909, e a apresentação de 1911 da Bungei Kyōkai –, foi nome ímpar para o Japão dos anos finais de Meiji.

Entretanto, especialmente após a estreia do Teatro Livre japonês, passaram a ser largamente produzidos textos dramáticos nipônicos escritos aos moldes europeus. Desta forma, entende-se as críticas recebidas pelo Tsukiji Shōgekijō, em 1924, em sua resolução primeira de encenar apenas material artístico estrangeiro. Afinal, já havia mais de uma década de produções japonesas que, para muitos, já podia dividir espaço com o que era produzido no Ocidente. Osanai, contudo, julgava que as peças escritas no Japão ainda estavam aquém daquelas feitas na Europa. De fato, o dramaturgo era muito crítico aos textos teatrais de seu país, principalmente os seus próprios. Embora tenha escrito textos anteriores, julgou sua peça *Daiichi no Sekai (O primeiro mundo)* (1921) como seu *shojosaku*, isto é, seu texto dramático de estreia (Keene, 1984, p. 442). Acerca deste ponto, pondera Kumagai (2016, p. 55):

[Ao longo da década de 1910] escritores da mesma geração de Osanai estavam escrevendo muitas peças que estavam ganhando popularidade, enquanto as produções de Osanai eram apenas adaptações. Deparando-se com esta situação, não há dúvidas que veio a ele o pensamento de que deveria escrever ‘novas produções’ de ‘peças em um ato de teatro moderno’ (tradução minha).²³

²³ “Osanai to dōnendai no sakka ni yori jitsuni ōku no shinsaku gikyoku ga kakare, hyōban o ete iru naka de, Osanai no gikyoku to ieba hon'anmono bakari de atta no de aru. Kono yōna jōkyō ni chokumen saserareta kare ni wa, ‘shinsaku’ no ‘hitomaku-mono no gendai geki’ o kakanakerebanaranai to iu omoi ga atta ni chigainai” (no original).

Percebe-se, portanto, que apesar dos esforços do fundador do Jiyū Gekijō em centrar o nascente teatro moderno nipônico em textos exteriores, o sucesso do movimento da classe artística em produzir os próprios dramas impediu que os rumos da encenação japonesa seguissem totalmente a idealização de Kaoru. Tal fato verificou-se, como visto, tanto durante o período do Teatro Livre japonês (1909-1919) quanto nos anos em que Osanai esteve à frente do Tsukiji Shōgekijō (1924-1928). Assim, o que se viu nos palcos nipônicos foram encenações que se dividiam entre uma dramaturgia traduzida e textos originais dos autores da época.

Outro relevante aspecto do texto dramático a ser comentado é a concepção deste enquanto gênero literário no Japão. De fato, como pontuei anteriormente, os textos de *kabuki* eram feitos para determinados autores e tinham a encenação como ponto fulcral em seu desenvolvimento. Entretanto, o contato com textos ocidentais fez com que os dramaturgos das eras Meiji e Taishō quisessem representar personagens de novas maneiras. Assim, desde as primeiras tentativas de inovação no teatro japonês, percebe-se a busca por criar personagens com teores psicológicos e complexidades emocionais e sociais distintas daquelas vistas na “velha escola”.

Entretanto, levar aos palcos tais inovações não era simples. Como recorda Poulton (2014, p. 36-37), “[um] novo drama exigia um novo teatro. Exigia edifícios teatrais, um elenco e equipe de artistas e um público que pudesse dar aporte aos consideráveis gastos financeiros necessários para produzir as peças” (tradução minha).²⁴ Uma vez que, para a intelectualidade da época, eram urgentes as mudanças teatrais e essas esbarravam em questões tecnológicas que só vieram a ser completamente supridas em 1924, com o Tsukiji Shōgekijō, em termos práticos, era mais fácil e rápido publicar o texto dramático em uma das várias revistas literárias e teatrais da época do que estrear a peça nos palcos. Logo, muitos textos foram produzidos não com o intuito de serem encenados, mas sobretudo para serem lidos. Assim sendo, surgiu no meio literário e teatral da época a divisão do texto enquanto *gikyoku*, isto é, um gênero literário que usava o texto dramático como forma para narrar uma história e o *kyakuhon*, palavra usada ainda hoje para indicar o roteiro de um filme, que indicaria um texto voltado para o *engeki*, a experiência criativa de uma performance diante de uma plateia (Poulton, 2010, p. 6-7). Tal fato explica a grande

²⁴ “New drama required a new theater. It required theater buildings, a cast and crew of artists, and an audience that could support the considerable financial outlay needed to produce the plays” (no original).

quantidade de textos dramáticos que vieram a ser vistos nos palcos pela primeira vez anos depois de sua redação.

A ascensão do *gikyoku* enquanto gênero literário causou uma outra revolução no cenário teatral japonês. A figura do dramaturgo deixou de ser um apoiador do ator para se tornar, então, principal figura do drama (Ottaviani, 1994, p. 223). Construiu-se, assim, uma nova hierarquia em que o dramaturgo se encontrava no mais alto posto, seguido do diretor – uma figura que inexistia no teatro tradicional nipônico – e, então, do ator (Poulton, 2014, p. 36). As recensões críticas acerca da estreia do Jiyū Gekijō²⁵ enfatizavam o novo papel cimeiro do autor teatral, a ponto de, em 1924, a iniciativa de criação do Tsukiji Shōgekijō buscar uma contrapartida. A casa de espetáculo nasce com o intuito declarado de “exist[ir] para a encenação. Não exist[ir] para peças. Peças são literatura” (Osanai, 1924, p. 60, tradução minha).²⁶ Ou seja, pode-se entender que Osanai tenta rebalancear o debate em torno do teatro escrito *versus* teatro encenado, voltando a dar peso ao desenvolvimento da performance.

Outra inovação do *shingeki* diz respeito à extensão do espetáculo. As peças históricas (*jidai-mono*) das artes dramáticas tradicionais eram composições com vários atos, o que compreendia, no total, muitas horas de performance. Entretanto, a vida moderna na capital japonesa, que já imitava a rotina dos grandes centros europeus, não permitia que o público passasse sete ou oito horas dentro do teatro apreciando histórias diversas. A reformulação do cotidiano japonês obrigava o teatro a reduzir seu tempo de exposição, fazendo peças mais objetivas e diretas. Assim, peças em um ato (*hitomaku-mono* ou *ichimaku-mono*) tornaram-se populares, já que conseguiam expressar a vida moderna dentro de uma duração coerente com a nova realidade. Um significativo defensor dessas peças curtas foi Kikuchi Kan (1888-1948), o mais bem-sucedido dramaturgo de seu tempo (Poulton, 2014, p. 35). Em *Ichimaku-mono ni tsuite* (*Sobre peças em um ato*), para além das questões práticas acima referidas, o escritor ainda argumenta:

Pensando em nosso cotidiano, episódios dramáticos acontecem apenas uma vez em meia vida, ou, ao longo da vida toda, duas ou três vezes. Nesse sentido, eventos dramáticos raramente ocorrem em um curto período de tempo. Portanto, mesmo que você escreva uma peça de cinco ou quatro

²⁵ Cf. Poulton (2014).

²⁶ “[Tsukiji Shōgekijō wa] engeki no tame ni sonzai suru. Soshite gikyoku no tame ni sonzai shinai. Gikyoku wa bungaku de aru” (no original).

atos centrada em um único protagonista, é improvável que eventos dramáticos ocorram em cada ato (Kikuchi, 1946, p. 212, tradução minha).²⁷

Percebe-se pelo trecho acima que o intelectual entende que peças em um ato podem expressar de modo mais fidedigno a vida moderna. Se, no cotidiano, acontecimentos dramáticos aconteciam apenas poucas vezes, caberia à peça focar nesses momentos, partindo direto ao clímax, sem a necessidade de atos escritos apenas para preenchimento de questões formais ou para uma contextualização dispensável. Kikuchi, no entanto, destaca que escrever peças curtas não implica fazer textos mais “fáceis” ou de menor valor artístico. Contrariamente, o dramaturgo aponta que “escrever uma peça de um ato é mais difícil do que uma de três atos” (Kikuchi, 1946, p. 213, tradução minha),²⁸ já que haveria a necessidade de o dramaturgo colocar em uma pequena ação um retrato satisfatório da situação – o enredo propriamente dito – e das personalidades das personagens. Logo, exigir-se-ia do autor uma maior habilidade de composição, criando figuras e conjunturas que fossem a um tempo profundas e de rápida transmissão.

A situação da sociedade moderna japonesa também pode explicar os motivos de as primeiras antologias de textos dramáticos ocidentais traduzidos se comporem principalmente por peças em um ato. A urgência de se ter acesso aos textos teatrais produzidos no continente europeu pode ter influenciado na escolha de peças curtas, uma vez que seria preferível conhecer vários textos breves de diferentes nomes do que poucas peças longas de escassos dramaturgos. Neste sentido, pode-se conjecturar que a opção por compor peças curtas no início do *shingeki* seja também um reflexo do formato de textos acessíveis na época. Em outras palavras, se os dramaturgos nipônicos conheciam principalmente peças europeias em um ato, parece-me natural que buscassem construir seus próprios dramas emulando também a extensão vista no Velho Continente. Logo, percebe-se que uma série de fatores confluem para que o *shingeki* privilegiasse apresentações breves, abandonando as longas horas de performance do teatro clássico.

Vê-se, assim, que o texto dramático foi centro de discussões e transformações significativas ao longo dos primeiros anos do século XX. Entretanto, o estabelecimento do *shingeki* também trouxe questões acerca da atuação e do treinamento de atores.

²⁷ “Wareware no seikatsu wo kangaete mitemo, gekitekina jiken wa hansei ichido issyo ni ni san do shika okoranai. Sonna imi de gekiteki na jiken wa mare ni hon no tanjikan no uchi ni okoru no de aru. Shitagatte, aru hitori shujinkou wo chushin ni, gomaku mo yonmaku mo no shibai wo kaitemo, makugoto ni wa gekitekina jiken wa okoritsukonai no de aru” (no original).

²⁸ “ichimakumono wo kakukoto wa, sanmakumono wo kaku yori muzukashii” (no original).

Como apontado, o *kabuki* vinha de uma forma de atuação estilizada, cuja movimentação natural não era buscada. De fato, a aliança entre encenação e dança na performance clássica fazia com que a movimentação realista por parte do ator fosse vista como uma espécie de amadorismo. Entretanto, se o novo teatro japonês intentava ser parte de uma transformação artística, social e política por meio de retratos mais próximos da realidade experimentada, criou-se a necessidade de uma atuação “propositadamente amadora”. Este “amadorismo necessário”, consenso entre os primeiros encenadores do teatro europeu no Japão, causava divergência na forma de ser obtida.

A Bungei Kyōkai, de Tsubōchi Shōyō, utilizava atores sem experiência de palco de fato. Defendia que era mais fácil treinar atores amadores, fazendo-os profissionais especializados na nova forma dramática, do que ensinar intérpretes já moldados para atuar no teatro clássico. Já o Jiyū Gekijō, liderado por Osanai e Sadanji II, argumentava que a melhor forma de lidar com a questão era transformar atores profissionais (de *kabuki*) em amadores, ou seja, treinando-os para representar de modo mais realista. Em relação a este ponto, Ottaviani (1994, p. 224) recorda que, na época do Teatro Livre, Osanai frequentemente repetia aos atores do Jiyū Gekijō para que não dançassem, mas se movessem; não cantassem, mas falassem. A mesma estudiosa ainda pondera acerca da representação de *John Gabriel Borkman*, em 1909:

Fotografias da produção de *John Gabriel Borkman*, por exemplo, ilustram o grande cuidado na reprodução de interiores, roupas, barbas, atitudes e posições. Este foi, portanto, um esforço mimético. Seu referente era uma espécie de vida cotidiana (em seus gestos e contextos) que deve ter sido no mínimo muito incomum, se não exatamente estranho, para o ator japonês (Ottaviani, 1994, p. 225, tradução minha).²⁹

A escolha de Osanai por atores profissionais pode ser inicialmente relacionada ao fato de o Jiyū Gekijō ter como cofundador um intérprete de *kabuki*. Com efeito, Morinaga (2005) pondera sobre esta possibilidade nos seguintes termos:

Uma teoria [sobre o uso de atores profissionais de *kabuki* no *shingeki*] é que Osanai queria dar apoio aos seus amigos do *kabuki* [...] Outros veem isso como um truque não persuasivo [...] Às vezes é associado a uma das deficiências pessoais de Osanai: que ele se contradiz [...] Embora extrema, a proposta de Osanai de ‘amadorismo por profissionais’ evidencia as

²⁹ “Photographs of the production of *John Gabriel Borkman*, for example, illustrate the great care taken to reproduce interiors, clothes, beards, attitudes, and positions. This was therefore a mimetic effort. Its referent was a kind of daily life (in its gestures and contexts) that must have been at the least very unusual, if not exactly foreign, for the Japanese actor” (no original).

tensões epistemológicas que a modernidade provocou no teatro japonês moderno e, por extensão, no Japão moderno (Morinaga, 2005, p. 121, tradução minha).³⁰

Vale destacar que Sadanji II atuou no *shingeki* ao longo de toda sua carreira, performando em peças do cofundador do Tsukiji Shōgekijō mesmo após a morte deste, sem nunca ter abandonado o *kabuki*. Assim, percebe-se que o ator conseguiu transitar entre os códigos de interpretação da “velha escola” e do “teatro novo” de maneira exitosa, cumprindo, sob este ponto de vista, os ideais cênicos de Kaoru.

Seja como for, vale reforçar que a ideia de “tornar atores profissionais em amadores” e o aperfeiçoamento da atuação no Japão esteve no horizonte de Osanai Kaoru ao longo de toda sua vida. Afinal, se, na época do Jiyū Gekijō, o dramaturgo pedia para que os atores falassem e não cantassem, anos mais tarde, as atividades do Tsukiji Shōgekijō foram realizadas “para a encenação” e não “para as peças” (Osanai, 1924, p. 60).

Osanai fez uma viagem, entre 1912 e 1913, à Europa e à Rússia (Keene, 1984, p. 441). Foi neste último país em que teve contato com as técnicas de preparação de atores do intérprete e teórico teatral Constantin Stanislavski (1863-1938). Foi ao modelo do teatrólogo russo, “que, como sabemos, afirmava que ‘quem se dedica ao teatro deve aprender tudo do zero: como andar, se mover, atuar, olhar e, finalmente, como falar’”, que “Osanai mais se manteve fiel” (Ottaviani, 1994, p. 224, tradução minha).³¹ Destarte, percebe-se como a figura central do *shingeki* direcionou a sua preocupação em torno do futuro do teatro nipônico para além do texto dramático, que ocupou, como visto, uma parte significativa das polêmicas teatrais da época.

Vê-se, portanto, que a modernização do teatro japonês – isto é, a transição de uma arte cênica tradicional para um teatro que segue literária e cenicamente os paradigmas ocidentais – aconteceu de modo lento, permeado por discussões de várias naturezas que envolviam desde ajustes técnicos e tecnológicos – forma de atuação, espaço físico etc. –, até reformulações artísticas. Osanai defendia que o Tsukiji Shōgekijō fosse um grande laboratório para o futuro da dramaturgia nipônica. Assim, o que se apresentava ali deveria

³⁰ “One theory is that Osanai wanted to give support to his kabuki friends [...] Others see it as an unpersuasive sleight of hand [...] It is sometimes associated with one of Osanai's personal shortcomings: that he contradicts himself [...] Although it is extreme, Osanai's proposal of ‘amateurism by professionals’ is evidence of the epistemological tensions modernity caused in modern Japanese theatre, and, by extension, in modern Japan” (no original).

³¹ “as we know, claimed that ‘he who devotes himself to the theatre must learn everything from scratch: how to walk, move, act, look and finally, how to speak’” e “which Osanai remained most faithful” (no original).

ser um modelo transitório, uma ponte para uma forma teatral genuinamente japonesa do século XX. Entretanto, o *shingeki* acabou se estabelecendo como a forma hegemônica de arte dramática no Japão até o final da década de 1960. Nessa época, o “teatro novo” tornara-se ortodoxia e foi contraposto com os movimentos *angura*, abreviação de *andāguraundo engeki* (“teatro *underground*”), e *shōgekijō* (“Pequeno teatro”) (Takayuki, 2016). Estes movimentos de vanguarda, apesar de grande relevância para teatro japonês da segunda metade do século XX, estão além do recorte proposto para este trabalho. Naturalmente, há diferenças entre o *shingeki* japonês e o teatro europeu da primeira metade do Novecentos. Tais aspectos também não cabem ser discutidos neste artigo, podendo compor um trabalho futuro. Neste texto, meu intento foi traçar considerações basilares sobre o processo de transformação que ocorreu no teatro nipônico, deixando o *kabuki* – ainda regularmente encenado na qualidade de teatro clássico – e culminando no *shingeki*.

Considerações finais

Por emular uma dramaturgia europeia, muitas vezes o teatro moderno japonês (bem como suas formas de transição) foi, no Ocidente, visto superficialmente como menos interessante do que o tradicional, com suas configurações “tipicamente japonesas”. Um exemplo pode ser visto nas opiniões negativas emitidas pelo poeta e diplomata brasileiro Luís Guimarães Filho (1878-1940) em seu livro *Samurais e mandarins* (1912).³²

Visando evitar que ainda hoje se reproduzam impressões assim, principalmente entre aqueles pouco familiarizados com os estudos japoneses ou estudos teatrais, saliento que, para além de o *shingeki* possuir um rol de textos dramáticos tão interessantes e importantes quanto o do teatro clássico, o movimento do “teatro novo” foi além de uma mera adoção de arte estrangeira. Foi parte fundamental de uma renovação e uma revolução artística e social, que ajudou a desenhar o Japão como o país que hoje conhecemos.

Portanto, debruçar-se sobre o *shingeki* extrapola os estudos puramente artísticos do Japão e se torna uma forma de compreensão da história e da sociedade nipônica do século passado. Encerro este percurso com a esperança de que este texto, ainda que panorâmico e

³² Cf. GUIMARÃES FILHO, Luís. O teatro japonês e a sra. Sadda Yacco. In: GUIMARÃES FILHO, Luís. *Samurais e mandarins*. 12. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1935. p. 230-242.

de caráter introdutório ao tema, sirva de estímulo para que novos olhares recaiam sobre o teatro moderno japonês (e sua literatura dramática), que em 2024 completa um século de consolidação.

Referências

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HALFORD, Aubrey S.; HALFORD, Giovanna M.. **The kabuki handbook**. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1965.

HATA, Ikuhiko. Continental expansion, 1905-1941. In: JANSEN, Marius B. (Ed.). **Cambridge history of Japan**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. v. 6. p. 271-314.

HIRAKAWA, Sukehiro. Japan's turn to the West. In: JANSEN, Marius B. (Ed.). **Cambridge history of Japan**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. v. 5. p. 432-498.

KATO, Shuichi. **A history of Japanese literature: from Man'yōshū to modern times**. Richmond: Japan Library, 1997.

KEENE, Donald. **Dawn to the West**. Japanese literature of modern era. Poetry, Drama, Criticism. Nova York: Henry Holt and Company, 1984.

KIKUCHI, Kan. **Bundan Nyūmon Sekai Bungaku Annai**. Tokyo: Takasu Fumiya, 1946.

KUMAGAI, Tomoko. Osanai Kaoru 'Daiichi no sekai' ron - shūkyō shinkō to reishugi wo megutte. **Engeki gakuron shu Nihon engeki gakkai kiyō**. Tokyo, n. 62, p. 51-66, 2016.

LEITER, Samuel L. **Historical dictionary of Japanese traditional theatre**. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2006.

MORI, Mitsuya. Introduction: the prelude of modern drama in the Meiji Era (1868-1912) In: RIMER, J. Thomas; MORI, Mitsuya; POULTON, M. Cody (Ed.). **The Columbia anthology of modern Japanese drama**. Nova York: Columbia University Press, 2014. p. 15-31.

MORINAGA, Maki Isaka. Osanai Kaoru's Dilemma: "amateurism by professionals" in modern Japanese theatre. **TDR (1988-)**, Cambridge, v. 49, n. 1, p. 119-133, primavera 2005.

OSANAI, Kaoru. Tsukiji Shōgekijō wa nan no tame ni sonzai suru ka. **Engeki Shinchō**, Tokyo, v. 1, n. 8, p. 60-63, agosto 1924.

OTTAVIANI, Gioia. "Difference" and "Reflexivity": Osanai Kaoru and the Shingeki Moviment. **Asian Theatre Journal**, Honolulu, v. 11, n. 2, p. 203-213, outono 1994.

POULTON, M. Cody. **A beggar's art**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010.

POULTON, M. Cody. The age of "Taisho Drama". In: RIMER, J. Thomas; MORI, Mitsuya; POULTON, M. Cody (Ed.). **The Columbia anthology of modern Japanese drama**. Nova York: Columbia University Press, 2014, p. 33-45.

POWELL, Brian. The Tsukiji Shōgekijō and its company. 1924-1926. **Monumenta Nipponica**, Tokyo, v. 30, n. 1, p. 69-85, primavera 1975.

RIMER, J. Thomas. The Tsukiji Little Theater and its aftermath. In: RIMER, J. Thomas; MORI, Mitsuya; POULTON, M. Cody (Ed.). **The Columbia anthology of modern Japanese drama**. Nova York: Columbia University Press, 2014, p. 99-115.

SALZ, Jonah (Ed.). **A history of Japanese theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

TAKAYUKI, Kan. Sixties Theatre. In: SALZ, Jonah (Ed.). **A history of Japanese theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 289-320.

Submetido em: 31 ago.2023

Aprovado em: 02 nov.2023