

**42**

# **cadernos de teatro**

**FORMAÇÃO DO ATOR**

**O TEATRO SUECO DE HOJE**

**O TEATRO JAPONES**

**NOH, DRAMA LÍRICO**

**KABUKI, TEATRO POPULAR DO JAPÃO**

**O QUE VAMOS REPRESENTAR: O ESPÍRITO DA NEVE**

**SUMIDAGAWA OU "NAS MARGENS DO RIO SUMIDA"**

**A DAMA MASCARADA**

**cadernos de teatro n. — 42**

**abril - maio e junho de 1968**

Publicação do **TABLADO**

**Redação:** O **TABLADO** — Av. Lineu de Paula Machado, 795  
— Rio de Janeiro, Guanabara, Brasil

**DIRETOR-RESPONSÁVEL:** João Sergio Marinho Nunes

**DIRETOR-EXECUTIVO:** Maria Clara Machado

**TESOUREIRO:** Eddy Rezende Nunes

**REDATOR-CHEFE:** Déa Soares Leite

# Formação do Ator: Problema Universal

No 5.º Simpósio sobre formação do ator realizado em Estocolmo (1967).

MARIA CLARA MACHADO

Representantes de umas cinquenta escolas reuniram-se em Estocolmo para debater seus pontos de vista e seus métodos. Conforme o costume, foram acompanhados de grupos de estudantes.

Assim, para muitos, foi dada a oportunidade não só de conhecer o encanto e a fascinação desta velha cidade, como também de descobrir o teatro sueco, com seus problemas atuais e suas perspectivas futuras.

Pudemos verificar que as preocupações suecas refletiam de uma maneira espantosa o movimento de idéias que abala o teatro contemporâneo.

Uma prova deste fenômeno foi a comunicação feita por Ingmar Bjorksten, crítico da rádio sueca e autor de uma série de ensaios sobre a dramaturgia contemporânea. Depois de ter apresentado um quadro resumido das atividades teatrais na Suécia, chama nossa atenção para um acontecimento novo: o nascimento do que ele denomina de "teatro de grupo", onde não há mais um limite bem delineado entre as funções do diretor e dos atores. Este desenvolvimento é ilustrado de uma maneira maravilhosa com espetáculos como os de Lennert na produção de uma das últimas peças de Peter Weiss ("Chant du Croquemitaine lusitanien"), e também na montagem do "Le Cirque Madigan" por um grupo de jovens.

Também Claes Englund, editor da revista "Teatern", descrevendo as dificuldades que teve que enfrentar o teatro nacional itinerante, (que

pode ser considerada a mais importante organização deste gênero no mundo, pois contou com 2.800 apresentações só no ano de 66) encontra no "teatro de grupo" a solução para o problema da descentralização que foi o principal obstáculo que o teatro nacional itinerante teve que controlar.

Além destes dois testemunhos importantes, tivemos também a oportunidade de conhecer o "Marionetteteatern" de Estocolmo. Não se trata propriamente de um teatro de marionetes. Seu principal animador, Michael Meschke, desenvolveu aos poucos uma forma completamente nova: atores de carne e osso aparecem ao lado de figuras de desenho animado, num mundo onde dimensões foram suprimidas. O diretor Jam Hakansson fez uma exposição magnífica de como esta técnica fantástica é realizada.

Antes de deixar a Suécia, os estudantes presentes ao 5.º Simpósio analisaram, comentaram e criticaram as demonstrações que lhes foram submetidas.

RENÉ HAINAUX, Redator-Chefe

Traduzido e adaptado da revista "Le Théâtre Dans Le Monde" — 7/8/67.

# O Teatro Sueco de Hoje

INGMAR BJORKSTEN

Durante muito tempo o teatro sueco não deu nenhuma prova de originalidade. Sua atividade tinha poucos traços caracteristicamente nacionais e limitava-se mais à reprodução e imitação. Julgando pelos critérios internacionais, a literatura dramática nacional pôde ser considerada fraca não só quantitativamente como também qualitativamente. Mas estamos diante de uma grande transformação. A temporada de 66/67 foi sem dúvida o "annus mirabilis" na qual o teatro sueco deu mostras de uma espantosa renovação. O extraordinário anonimato, tanto do repertório como dos atores suecos, contrasta violentamente com o grande número de casas de espetáculos espalhadas por todo o território nacional, e também com a intensa atividade teatral por todo o país. O teatro é em sua maior parte subvencionado pelo governo federal ou pelas municipalidades locais. Entretanto encontramos em Estocolmo três grandes teatros dirigidos por uma companhia particular, cuja produções foram muito importantes para a história do teatro sueco.

Existem três escolas nacionais para a formação de atores, mas não há organizações para o treinamento de diretores, cenaristas e técnicos de montagem em geral. Por conseguinte, estes se formam sozinho, fazendo teatro.

O grande dilema do teatro sueco está não só no pequeno número de diretores de valor como também na falta de produtores capazes e conscientes. Não temos nenhum Berthold Brecht, se bem que muitos tenham frequentado cursos no "Berliner Ensemble". Não temos nenhum Konrad Swinarski, Peter Brook, Jean Vilar, Roger Flanchon, Giorgio Strehler ou Otto Krejca. Na realidade, temos somente Ingmar Bergman e Alf Sjöberg, sendo que este último considero como um dos nossos diretores melhor dotados artisticamente. Para confirmar esta minha opinião basta lembrar suas brilhantes montagens de Carl Love

Almquist (um dos nossos grandes representantes da dramaturgia liberal e romântica do século passado), de Shakespeare, dos trágicos gregos, para não mencionar Ionesco, Schéhade e sobretudo Brecht. Foi Sjöberg que introduziu Brecht no Teatro Dramático de Estocolmo, em 1963, com as peças: "Schweik na Segunda Guerra Mundial". "Mãe Coragem" e "Senhor Puntilla".

Sjöberg interpretou "Schweik" como um panfleto contra o nazismo e contra a ditadura, dando ênfase aos esforços do homem comum para sobreviver sob a sombra de um par de gigantes botas que ocupavam o meio do palco e diante das quais a cena se desenrolava. Em "Mãe Coragem" usou um dispositivo sugerido pelo próprio Brecht: uma corôa de projetores iluminando todo o palco. Em "Senhor Puntilla", introduziu elementos expressionistas tanto no cenário como na direção dos atores, sobretudo na marcação da cena da cozinha entre Eva e Matti, que ele transformou numa paráfrase de sua montagem anterior de "Senhorita Júlia", de Strindberg, coincidindo desta maneira com as próprias intenções de Brecht. Em 1965 Sjöberg descobriu um autor polonês exilado, Witold Gombrowicz, e montou uma de suas peças, "Yvonne, Princesa de Borgonha", no Teatro Dramático. Nesta brilhante montagem onde suas tendências expressionistas se misturam com uma interpretação inteiramente individual do texto, ele conseguiu demonstrar que o teatro sueco dispõe de magníficos atores. No outono de 66, Sjöberg apresentou "O Casamento" de Gombrowicz, uma paráfrase de "Hamlet". Esta representação foi marcada por traços barrocos onde o cenário lembra as telas de Goya. Com esta peça o teatro sueco se elevou a um nível internacional.

Alf Sjöberg foi o diretor que mais contribuiu para introduzir Brecht na Suécia, se bem que, em virtude de sua visão inteiramente pessoal do teatro, não sofra influência de Brecht em sua direção.

Extremamente receptivo, inspira-se em fontes diferentes e constrói a direção utilizando-se sobretudo do ator para comunicar sua visão. O defeito de Sjöberg é que o prazer puramente estético é mais forte que a preocupação política. Apesar dêle pretender fazer um teatro dialético, suas produções nunca realizam completamente êste objetivo. Sua arte cênica é posta mais em evidência do que as realidades políticas do drama e da época. É o que o distingue de personalidades como Strehler, Krejca, Peter Palitzsch e Jean Vilar, sem falar de Brecht e de Erwin Piscator.

Os teatros municipais suecos também incluíram Brecht em seu repertório. Em Malmö, Lennart Olsson, o jovem discípulo de Ingmar Bergman, tentou, com êxito apenas relativo, transplantar as teorias brechtianas para a Suécia. Sua direção pode ser considerada brechtiana, na medida em que é influenciada pelo espírito do "Berliner Ensemble". Mas se analisarmos as verdadeiras características brechtianas encontradas, por exemplo, no "Henrique VI", de Shakespeare, dirigido por Palitzsch em Stuttgart em 1967, verificamos o abismo que separa esta produção da de "Schweik", de Lennart Olsson. Ele não conseguiu integrar o que pretendia transmitir com uma montagem artisticamente independente.

Ao lado de Alf Sjöberg, Ingmar Bergman é o diretor mais importante do teatro sueco. Seu teatro tem características completamente diferentes dos demais. Trata-se de um teatro mais introspectivo e individualista. Começou o seu breve período como diretor do Teatro Dramático de Estocolmo, fazendo uma revisão radical em seu repertório. Sua preocupação fundamental era formar um novo público. Para isto ele reuniu ao lado de Brecht, peças como "O Vigário", de Hochhuth, e "Blues para Mr. Charlie", de Baldwin e ele próprio montou "Quem tem Medo de Virgínia Woolf?", de Albee, seguida de "Tiny Alice", do mesmo autor, introduzindo pela primeira vez Albee na Europa. Um dos grandes melhoramentos que devemos a Bergman, além de elevar as condições gerais do ator, foi a publicação de uma revista oficial do Teatro Dramático de Estocolmo. A componente tônica destes cadernos é tratar o teatro so-

bretado como uma comunicação artística e não essencialmente como um veículo político.

Durante sua gestão como diretor do Teatro Dramático de Estocolmo, Bergman, além de Albee, montou Chekov e "L'Instruction", de Peter Weiss. Porém seu grande triunfo foi "Hedda Gabler". Sua versão desembaraçada dos acessórios naturalistas, concentrava-se na figura central, mergulhada dentro de um cenário de duas côres: vermelho e preto. A interpretação de Gertrud Fridh (protagonista principal dos filmes de Bergman) no papel de Hedda Gabler põe em evidência as diferenças básicas entre Bergman e Sjöberg. Os atores de Sjöberg assemelham-se plásticamente aos marionetes e a ação fica confinada dentro de limites bem determinados. Em Bergman, ao contrário, a marcação é mais humana, mais viva e rica em modulações. A capacidade de Bergman de extrair do seu elenco habilidades criadoras latentes — se bem que guardando uma certa sobriedade — constitui um dos aspectos mais fascinantes de suas produções.

Seguindo esta mesma linha, Bergman inaugura a temporada de 67 com "A Escola de Viúvas", de Molière. Aqui também emprega um cenário sóbrio. Arnolfo é dissecado psicologicamente e fisicamente: a paixão sem esperança de um homem de meia idade por uma jovem mulher.

Bergman ainda montou "Seis Personagens em Busca de um Autor", de Pirandello, e "The Rake's Progress", com música de Stravinski, ambas com estrondoso sucesso. Mas infelizmente, em uma recente entrevista, Bergman declarou ter perdido interesse pelo teatro sueco, pois os críticos teatrais tornaram seu trabalho impossível. Pretende somente se dedicar ao cinema. Se isto se concretizar, o teatro sueco terá perdido um de seus dois melhores diretores.

A reação negativa de Bergman aos críticos teatrais pode ser descrita como a expressão da luta entre duas gerações. Um grande número de críticos tradicionais foi substituído por uma leva toda abaixo dos quarenta anos. Estes críticos mais jovens exigem do teatro uma função mais determinada, sobretudo politicamente. Além disso não aceitam mais o elenco como um acessório nas

mãos do diretor, mas como uma parte integrante da produção: os atôres têm que contribuir com o seu trabalho criador e não meramente executor. São as bases do "teatro de grupo" que começam a se manifestar violentamente.

O que esta nova corrente pretende é que se apague gradativamente a linha divisória entre diretor e ator e até mesmo, na medida em que fôr possível, entre o autor dramático e o teatro. Não se trata de nenhuma novidade: Brecht e Strehler conseguiram realizar esta concepção, e atualmente, no Open Theatre de Nova York e também em outros grupos esta idéia tem sido a viga mestra de suas realizações. Na Suécia, nesta significativa temporada de 66/67, esta idéia se implantou com uma certa violência e com algumas características novas.

Uma das primeiras tentativas sérias para criar este novo tipo de teatro devemos a Stem Lennert que, com peças como "Connection", de Jack Gelber, e "The Brig", de Kenneth H. Brown, apresentaram no Teatro Municipal de Estocolmo dois dos melhores exemplos do novo realismo americano. No outono de 66, Lennert introduziu na Suécia o autor número um do teatro "off-off-Broadway", Megan Terry, com sua peça "Keep Tightly Closed in a Cool Dry Place". Este espetáculo, que foi o resultado da colaboração minuciosa do diretor, do tradutor sueco e dos três jovens atôres que compunham o elenco, constituiu um dos maiores sucessos artísticos do teatro sueco nos últimos tempos. Foi seguida da peça pacifista "Viet Rock", também de Megan Terry. Novamente foi empregada a técnica da cooperação coletiva com enorme êxito. O grupo recorreu à aulas de yoga e de karatê com o objetivo de tornar os atôres mais ágeis e desta maneira mais flexíveis às mudanças constantes de identidade que a peça exigia.

No teatro Scala, o diretor Etienne Glaser lançou a estréia de "Le Chant du Croque-mitaine lusitanien" com a colaboração do próprio autor, Peter Weiss, e do cenarista. Nesta montagem, o princípio do trabalho em grupo prevaleceu sobre o princípio da responsabilidade do diretor sobre a forma definitiva do espetáculo. Ao mesmo tempo, um grupo de jovens atôres do Teatro Dramático realizou experiências significativas com o frag-

mento de um manuscrito de um jovem autor, Stafon Roos, "O Circo Madigan". Neste espetáculo aplicou-se mais uma vez o princípio do teatro de grupo. E desta vez o trabalho coletivo não se reduziu somente às modificações nas diversas formas de interpretação, como também o próprio texto final foi o resultado de uma análise das várias maneiras de interpretá-lo.

Outra vitória decisiva da técnica do teatro de equipe foi a apresentação da peça "The Raft", de Kent Andersson, levada por um grupo que representa a corrente política do drama sueco. Podemos ainda citar várias outras realizações que vêm cada vez mais consolidar a tendência do "teatro de grupo" na Suécia: a peça "Chips with Everything", de Wesker, dirigida por Olsson, e "Marat-Sade", de Weiss, dirigido por Lewin, ambas no Teatro Municipal de Malmo e dentro de um esquema mais convencional. Um trabalho mais direto dentro do espírito do "teatro de grupo" foi realizado no mesmo teatro durante os ensaios de "Sorrow and Nothing", de um autor sueco, Bengt Bratt. Este drama narra a história de um punhado de jovens sem nenhum objetivo na vida. Mesmo o Teatro Municipal de Nerrkoping-Linkoping, durante a temporada de 66/67, concorreu para mais um triunfo do "teatro de grupo", apresentando "A Cozinha", de Arnold Wesker, dirigida por Ernst Günther.

Num certo sentido, quem faz o teatro é o produtor. Jan-Olof Strandberg, outro jovem ator que atua na liderança do teatro sueco, afirmou que hoje em dia é mais importante formar produtores do que até mesmo atôres e diretores. E eu concordo com êle. Tenhamos em vista os exemplos do Berliner Ensemble, do Piccolo Teatro, do Teatro Villeurbanne, fora de Lyon e da Royal Shakespeare Company. Somente organizações dêsse tipo é que elevam o teatro nacional a um nível de reputação internacional. A grande falha do teatro sueco é a falta de produtores dêste gabarito. O problema do produtor sueco é complexo. Em geral são funcionários do govêrno e falta-lhes o espírito artístico. O que acontece é que êles são sufocados pelas exigências locais e pela burocracia dos teatros que dirigem. Sobretudo, o repertório é prejudicado pela falta de uma análise consciente do

tipo de público que se quer atingir. O nível internacional a que chegou o teatro de outros países, deve-se mais a estas intenções conscientes do que propriamente às subvenções do Estado.

Não há dúvida que há exceções, mas são raras e muito dispendiosas. Em 1964, por exemplo, o Teatro Municipal de Estocolmo, sob a direção de Per Verner-Carlsson, criou a primeira versão completa de "O Balcão", de Jean Genet. Mas esta audácia foi uma exceção. De uma maneira geral, o repertório sueco é determinado pelos sucessos internacionais e pela reação da crítica. Um texto cujo êxito é muito duvidoso, é logo afastado. Os produtores se deixam influenciar mais pelos cálculos dos agentes de teatro de que pela oportunidade que poderiam oferecer aos nossos atôres e diretores de fazer um teatro experimental.

Esta atitude de escolher os sucessos certos acarreta conseqüências sérias para o drama sueco. É verdade que já passou a época em que os dramaturgos suecos se queixavam de não terem oportunidade. Mas o fato de se apresentar peças de autores suecos não representa necessariamente um progresso, pois nem sempre são válidas do ponto de vista artístico, sobretudo se tomarmos um critério internacional.

Econômicamente, nunca o autor dramático sueco esteve numa situação tão privilegiada. Para cada obra representada ele recebe, além do "royalty" normal, uma subvenção do Estado de cerca de 800 dólares para as duas primeiras apresentações, por cada ano teatral. Entretanto, estes autores têm se mostrado incapazes de criar uma atmosfera ou mesmo personagens que ultrapassem as características regionais. Isto é surpreendente, pois o romance e mesmo o cinema sueco, têm outra envergadura e conseguem se lançar no panorama internacional. Na maioria dos casos, os autores nos oferecem um teatro de imitação e, em outros casos, a substância de sua obra ultrapassa sua capacidade.

Na realidade, possuímos alguns autores com os quais podemos contar. Entre eles cito sobretudo Tore Zetterholm, cuja obra principal é "The

Women from Shanghai". Este pequeno drama narra o encontro de algumas mulheres de Shanghai com um homem de negócios sueco (a nacionalidade neste caso não tem nenhuma implicação), com toda a estrutura da mentalidade tipicamente capitalista. Este homem ficou detido na China durante nove meses. Ele veio para a China para vender um produto desinfetante. Entretanto, esse produto pode provocar leucemia nas pessoas que tiverem que manejá-lo. O negociante conhece o perigo. Com efeito, alguns camponeses morrem e ele é denunciado às autoridades chinesas. É processado e aguarda julgamento.

Com admirável objetividade, Zetterholm apresenta o conflito entre a mentalidade individualista do ocidental e a mentalidade coletivista do comunismo e nos mostra o abismo que separa estas duas concepções. Tênicamente, pode-se considerar esta peça como uma simbiose entre a figura de Quentin, personagem de "Depois da Queda", de Arthur Miller, e as testemunhas da peça de Weiss, "The Investigation".

Mas, incontestavelmente, a renovação do drama sueco deve partir do Pistol Theatre de Estocolmo que há sete anos vem fazendo teatro experimental. Fundado por dois jovens autores, Staffan Olsson e Pi Lind, funciona graças aos recursos tanto do Teatro de Estudantes de Estocolmo como de alguns atôres profissionais. Através de uma combinação de som, palavras e côres, suas realizações constituem um documento válido do ponto de vista dramático e merece todo respeito. Eles usam livremente documentários, propõem soluções radicais para os problemas de forma e não hesitam em utilizar pontos de vista completamente contraditórios. Sua ação é tão violenta que muitas vezes foram ameaçados de processos judiciários. Seu trabalho é um desenvolvimento do "happening". Trata-se de uma espécie de "happening" que passa do totalmente improvisado para o minuciosamente elaborado que é ensaiado noite após noite, exaustivamente. A contribuição do Pistol Theatre foi de grande importância para a novela de rádio sueca que, aliás, possui verdadeiramente um nível internacional.

É necessário que os alunos possam obter das escolas os meios de assimilar os diversos estilos a fim de torná-los capazes de criar um novo "estilo".

De 24 a 30 de abril de 1967, delegados de uns vinte países e de aproximadamente cinquenta escolas, reuniram-se em Estocolmo. Talvez, um dia o "Instituto Internacional de Teatro" faça um relatório resumido do que foram êsses cinco encontros.

Lembraremos aqui, que Bruxelas foi o ponto de partida, em 1963, com uma série de demonstrações e exposições sobre a formação vocal e corporal do futuro ator profissional. O sucesso conseguido levou à organização de um segundo encontro em Bucarest: aí, os pedagogos compararam seus pontos de vista sobre a improvisação.

Depois seguiram-se reuniões em Veneza e Essen, onde foram examinados os meios que conduzem da improvisação à interpretação.

Em Estocolmo, o objetivo era escolher as maneiras de ensinar aos futuros atôres como abordar os diversos estilos de representar. E, ainda examinar, também os métodos pedagógicos que poderiam melhor assegurar aos jovens uma certa "bagagem cultural".

Como nos encontros precedentes, um certo número de escolas famosas (cinco) aceitaram preparar as demonstrações que deveriam ilustrar os diversos métodos utilizados e assim permitir aos especialistas, em suas discussões, apoiarem-se em exemplos concretos.

O confronto dêsses grupos de jovens vibrantes e freqüentemente talentosos cria sempre uma atmosfera de alegria e entusiasmo. Estocolmo não fugiu à tradição.

O Centro Sueco do I.I.T. publicará em breve um relatório detalhado sobre êste 5.º Simpósio.

Para nossos leitores preferimos pedir o depoimento sincero de um estudante de cada escola participante.

Dêstes depoimentos além dos elogios e agradecimentos, fazemos questão de trazer críticas e restrições.

## Um Estudante da Skola for Scenisk Utbildning (Stockholm)

É muito difícil, três semanas depois do acontecimento, dar uma opinião clara e completa do Simpósio do I.I.T. em Estocolmo. Minhas impressões são tantas e tão variadas que não sei mesmo como começar.

Cinco Escolas de Arte Dramática de diferentes países apresentaram cenas, expondo seus métodos de ensino, sobretudo no que se refere à "bagagem cultural".

A primeira a se apresentar foi a "Central School of Speech and Drama", de Londres. Depois de uma introdução pelo diretor, Mr. Georges Hall, os estudantes ingleses apresentaram duas cenas: uma "O Amante", de Pinter, e a outra "O Doente Imaginário", de Molière. Notei imediatamente que seu estilo de interpretar se assemelhava muito ao sueco, descontraído, não declamatório. Na cena de Pinter, êsse detalhe aparecia claramente. Foi convincente e era visível que os atôres representavam com enorme prazer. Em compensação a cena de Molière foi apenas um meio sucesso.

Mas se faltou alegria aos estudantes ingleses interpretando Molière, isso não aconteceu na demonstração de canto e dança que se seguiu. Algumas canções e curtos trechos de comédias musicais mostraram claramente que os estudantes não só tinham muito boas vozes como um grande senso de melodia e uma extraordinária desenvoltura e segurança de movimentos.

No dia seguinte o público pôde ver uma demonstração da interpretação clássica de Molière.

A Escola de Arte Dramática de Strasburgo apresentou uma cena de "As Artimanhas de Scapino", sob a direção de M. Pierre Lefèvre. Os estudantes franceses parecem ter a leveza exata tão necessária à representação dos clássicos e que freqüentemente falta aos estudantes de arte dramática.

Logo após, o Sr. Lefèvre descreveu os métodos utilizados para preparar os estudantes para esta cena. Foram-lhes mostradas gravuras do século



XVII e feitas exposições sobre Paris daquele tempo. Eles aprenderam, também, diversos tipos de saudações e reverências a fim de adquirir o sentido da época.

Para terminar, os estudantes apresentaram, também, uma cena curta, sem enrêdo, cantada e dançada; um exercício sobre os costumes da época, com seus jogos e mundanismos.

Pessoalmente, penso que a Escola Francesa foi a que mais se aproximou do espírito do Simpósio. Eles deram uma demonstração concreta de como se entra no estilo da peça que se representa e isto foi mal compreendido pelas outras escolas, ou não lhe deram maior importância.

A escola seguinte foi a "Schauspielschule", de Berlim Oriental, com uma cena de: "Mestre Puntilla e seu Criado Matti", de Brecht, e um trecho do "Pedido de Casamento", de Tchekov. O diretor, Herr Rudolf Penka, no começo expôs detalhadamente o programa da escola. Notei que eles têm cursos sobre economia política e história do socialismo, assuntos um tanto surpreendentes em um programa de formação para o Teatro.

No que diz respeito à cena apresentada, devo dizer que fiquei muito impressionada.

As duas cenas foram representadas com talento e com um nível de interpretação verdadeiramente profissional. Foi usado um estilo de farsa com um ritmo rápido e uma estilização bem calculada. Para fazer valer um tal estilo é preciso um conhecimento profundo da técnica e deve-se admitir que os estudantes alemães a possuem em alto grau.

Os ensaios são objeto de cuidados especiais na escola da Alemanha Oriental e têm naturalmente vários estágios. Há um estágio psicológico, por exemplo, no qual todo o desenrolar do pensamento é analisado a fim de verificar se todas as passagens são válidas. Em seguida, certas partes são excluídas pouco a pouco e "truques" técnicos são introduzidos, como a conhecida técnica do efeito contrário.

Várias dessas etapas da preparação, foram objeto de demonstrações diante do público, e eu,

pelo menos, fiquei prodigiosamente interessada. Nunca tinha visto antes um tal método analítico de ensaios.

As discussões que se seguiram às apresentações da Schauspielschule, foram excepcionalmente animadas e frutíferas, provavelmente porque seu estilo de representar foi tão radicalmente diferente do das outras escolas.

A única restrição referente às cenas alemãs é talvez a seguinte: por que dois autores tão diferentes como Brecht e Tchekov eram representados de uma maneira tão semelhante?

A resposta é que a escola acentua, intencionalmente, certos aspectos e tendências em todas as peças. Algumas vezes, é claro, isso dá força, mas de um modo geral, acho que este método é prejudicial. O risco de parcialidade é difícil de evitar.

A última escola que desejo mencionar é a Akademija za Pozoriste, Film, Radio & T.V. de Belgrado que apresentou duas cenas de Tchekov — uma de "A Gaivota" e outra de "O Pedido de Casamento". Também apresentaram o primeiro ato de "Senhorita Júlia", de Strindberg.

No começo do trecho de "A Gaivota", uma jovem sentou-se ao lado do palco e pôs-se a cantar. A princípio pensei que ela fazia parte da peça, mas logo verifiquei que ela fazia uma espécie de acompanhamento. No decorrer da triste cena final entre Nina e Kostia, sua voz subia e descia em uma triste melodia sem palavras, que produziu uma forte impressão. Eu nunca havia sentido antes com tal intensidade a estranha e indefinível atmosfera de Tchekov.

Na cena burlesca de "O Pedido de Casamento" eles usaram como fundo uma alegre canção popular, mas não fez o mesmo efeito da anterior.

Com referência à Escola Sueca, deixo a outros a tarefa de julgar. Nossa escola depois de três anos de vida, está ainda em um estágio experimental e, certamente, temos que aprender com nossos colegas estrangeiros. Entretanto, não creio que a demonstração sueca tenha conseguido mostrar do que realmente somos capazes. Espero que tenhamos, mais tarde, uma outra oportunidade.

O Simpósio do I.I.T. foi uma das minhas melhores experiências teatrais. É maravilhoso encontrar todos esses estudantes vindos dos mais diversos países, reunidos pelo mesmo interesse: discutir e estudar Teatro.

Solveij Sanzelius

## Um estudante da Central School of Sepech and Drama (Londres)

É necessário decidir: qual dentre as idéias debatidas no Simpósio pode ser explicada em 500 palavras?

Suponho que o que mais impressionou o grupo britânico foi ver como a palavra "Estilo" acabou por perder toda a realidade.

No fim de uma semana ainda tínhamos menos certeza do exato sentido da palavra. No entanto estávamos mais certos de que nunca que o "estilo" com todos os seus componentes, teoricamente separados da interpretação, tornava-se indefinível.

Nenhuma arte desafia a análise como a "arte da interpretação", mesmo dando oportunidade a tantas tentativas de crítica.

Mesmo tentando converter meus pensamentos em linguagem escrita é difícil dar uma idéia de expressão. Suponho que se os atôres pudessem descrever seus pensamentos e emoções seriam antes escritores e não atôres. Nossa comunicação é feita de uma maneira única e misteriosa e não nos é possível fazê-lo de outro modo.

As pessoas freqüentemente protestam pois o ator inglês, em geral, recusa assumir uma atitude política e se interessa mais em divertir o seu público! Na minha opinião, justamente aí está a sua força!

Quanto ao "estilo"... suponho que a nossa opinião (se é que devemos ter alguma) seja a de armazenar o mais possível de música, pintura, dança e literatura dos diversos períodos que nos possam interessar, e em seguida recusar a aplicação **consciente** desses conhecimentos nas nossas

atuações. Devemos esperar, ao contrário, poder aplicar tudo que tenhamos assimilado inconscientemente no momento preciso.

Se o ator for verdadeiramente um "animal de teatro" (se é que posso usar esta expressão, muitas vezes mal compreendida) tudo funcionará a contento: seu espírito responderá às solicitações da peça e no conjunto da representação reconheceremos o "Estilo".

Neil Kennedy

## Um estudante da Escola Superior de Arte Dramática (Strasbourg)

Que maravilhosa oportunidade nos foi concedida de poder ir a Estocolmo! Graças ao I.I.T. isto foi possível.

Foi unicamente no fim do Simpósio que percebemos a confusão estabelecida entre "os estilos" e "o estilo" — este, sendo a arte de mostrar um texto de uma certa forma e aquele sendo a forma histórica da vida de uma certa sociedade.

Graças a esta busca de elementos formais de um estilo histórico, o aluno aprenderá como se mover no palco com trajes de época, como falar, dançar, cantar em uma atmosfera da época. Se algum dia se descobrir "uma máquina de voltar ao passado" ele (o aluno) não se sentirá deslocado, seja na corte de Luiz XIV ou no Forum Romano.

O aluno aprende, também, como analisar a imagem de uma época reproduzida por um escritor, reconstituir o universo, a visão do mundo deste autor tal como ele a transmite.

Assim, vemos como são formados estes estilos históricos e por uma aprendizagem seletiva dos elementos formais e de técnicas de representação segundo todos os estilos, não ressuscitar um passado, que de toda a maneira está morto, mas situar este passado em relação ao presente.

Em lugar de analisar a imagem de uma época, seria mais interessante ver como se forma essa imagem, estudar a situação política, econômica e

social que criou êsses modos de vida. Por exemplo, para o século XVII: o caráter grandioso, glorioso e cheio de aparato da côrte de Luiz XIV, não seria uma reação contra os personagens sociais e religiosos, contra as veleidades da nobreza etc.?

Roger Planchon, na montagem que fêz de "Georges Dandin", colocou permanentemente camponêses em cena. Sua presença deu um "sentido" às "maneiras" do marquês, à situação de Dandin entre duas classes sociais etc.

Não se deve encarar os estilos como pedaços cristalizados da história, como manifestações petrificadas de uma sociedade morta, mas ao contrário, reencontrar a fôrça criadora que animou essas formas, recolocar os estilos no futuro histórico.

É necessário que os alunos possam obter das escolas os meios de assimilar os diversos estilos a fim de fazê-los acessíveis a um nôvo "estilo".

Gérard Chaillou

## Um estudante da Staatliche Schauspielschule (Berlim Oriental)

Discutiu-se muito sôbre "o estilo" e o que é "o estilo" peculiar a cada autor. Sabe-se que cada escritor apresenta diferenças mais ou menos grandes no seu estilo de escrever, na colocação de suas frases, na sua maneira de criticar ou na organização de suas cenas. Enfim, todo autor tem o seu estilo. O objetivo, a mensagem de uma peça, entretanto, não está no seu estilo, ela pode ser, humana, social, mais ou menos realista.

Durante os debates, nos fizeram vêz que nossas cenas de Brecht e de Thekov tinham o mesmo "estilo", não apresentavam diferença. Nós não tivemos intenção de representá-las de maneira diferente, pois, temos tentado fazer um teatro realista: um teatro atual para o momento presente. Temos, constantemente, procurado descobrir o que significa um "estilo Molière", um "estilo Tchekov" etc. Fala-se muito na importância do modo de um autor escrever e da época determinada em que

êle viveu. Será isto o bastante? Onde estará a realidade de um texto escrito há mais de cem anos?

Assim compreende-se onde estão as falhas de nossos colegas inglêses e francêses: êles tentaram compreender e representar o autor como êle escreveu. Ser fiel ao autor é, provàvelmente, uma impossibilidade. E pelo fato dêles não terem utilizado a observação da realidade para fazer entender ao público o que se passava no palco, em função de suas observações da realidade, êles ficaram limitados às generalidades e se tornaram enfadonhos e incompreensíveis.

Quando se representa Shakespeare, por exemplo, deveríamos nos interessar pelos problemas eternos de suas peças (e os temas de Shakespeare são suficientemente atuais).

Os escritores que só se interessam pelos problemas particulares à sua época são, no meu entender, sem valor para nós hoje em dia, pois não dão à nossa sociedade nenhum impulso estimulante e educativo e êste é precisamente o objetivo do Teatro.

## No Brasil

A renovação pela qual está passando o teatro sueco coincide em alguns aspectos com o que estamos presenciando aqui no teatro brasileiro.

Ingmar Borjsten aponta o teatro político e o teatro de grupo como as duas vigas mestras desta reestruturação.

Na Suécia, a luta que o diretor de teatro, Ingmar Bergman, está tendo que enfrentar, representa o choque entre duas concepções diferentes de teatro. Apesar do alto conceito que goza a figura de Ingmar Bergman, as críticas não lhe são poupadas. Exige-se dele um engajamento, uma renovação dentro das bases que estão sendo lançadas.

Aqui no Brasil, a situação econômica e social vem favorecer de uma maneira especial o teatro político. A linha brechtiana, de atribuir ao teatro sobretudo a função de transformar a sociedade, está sendo adotada por um grande número de nossos jovens diretores. E o traço característico dos que lutam por esta corrente é a intransigência em relação a outro tipo de teatro. Con-

sideram que somente o teatro engajado, que tem o objetivo de despertar as consciências para o problema social, é que pode sobreviver dentro da nossa sociedade. Na opinião deles, todos os que não estão lutando ao seu lado, o que na realidade fazem, é construir um grande museu, mesmo que apresentem obras de valor artístico.

Ora, no Brasil, pela sua própria condição, esta atitude vem de encontro aos anseios de toda uma juventude que sente que um novo Brasil só pode surgir deles. Daí a forma do teatro engajado aqui tomar uma forma mais radical e até violenta.

Ao lado desta posição política, podemos também observar a mesma preocupação em torno do trabalho do diretor. As bases do "teatro de grupo" estão se criando entre nós e aos poucos se projetando. Aliás, não é de admirar, pois dentro de um contexto, onde o indivíduo quer cada vez mais se libertar, a autoridade absoluta de um diretor, mesmo no campo da arte, não pode ser o caminho da renovação. Se todos os

jovens sentem a necessidade de tomar rumos novos, não há dúvida que esta forma, onde é exigido que todos criem juntos e que a responsabilidade do produto final seja distribuída entre todos os que colaboraram, encontra muito maior receptividade no meio de nossa juventude.

Um testemunho vivo desta nossa situação é o depoimento de José Celso Martinez, Correia que publicamos neste Caderno.

# Um teatro que leva a pensar pela ação

José Celso Martinez Correia é um homem alto, comprido, apressado, falando rápido; muito preocupado em devorar, comer, agir, consumir, sacudir, agredir, chorar. Em sensibilidade, inconsciente, diálogo, comunicação, luta, mistificação. Muito agitado ele dá a impressão de que se desespera ante a incompreensão, de quem quer comunicar a todo custo uma verdade: a função do teatro brasileiro mudou.

**Descobrir a sensibilidade histórica de um momento e ferir com ela o espectador, obrigando-o a assumir uma nova sensibilidade perante um novo fenômeno social,** é a tática que José Celso vem procurando aperfeiçoar na escolha e elaboração de suas peças.

— Realmente o fator decisivo para a escolha de uma peça é a captação, para uma platéia, do tipo de mito que tem que ser discutido num momento, ou melhor, do meio de se operar uma auto-penetração coletiva, que ponha o indivíduo em estado não somente de poder ver, mas **de fazer** sua ação histórica num dado momento. É o dado mais pretencioso, mas o único que justifica o teatro.

— No maior ou menor êxito desta tática está a qualidade, em última análise, de uma obra de arte em teatro. Em teatro como em política, a tática é o elemento decisivo de valorização. As duas coisas exigem um contacto imediato com o real. O teatro é uma forma de tornar a experiência

vivida, sensibilidade, encarnação, uma nova rajada da história que paira no ar indefinida. Neste sentido, hoje, no momento em que vou escolher uma nova peça, como não levar em conta o assassinato de Édson e tudo o que isto colocou na consciência brasileira? Como não levar em conta a atualização de uma luta que, finalmente, veio à superfície da consciência nacional, neste encontro sangrento entre um esquema opressivo e defensivo e seu maior inimigo — a nova geração — que está com a bola da ação histórica nas mãos?

— Este fato mudou radicalmente a consciência do que cada um de nós brasileiros deve fazer neste momento — tocou, portanto, no problema do **fazer — da ação — do teatro**; mudou, portanto, radicalmente o sentido do teatro no Brasil, que será sempre o sentido do **nosso fazer, de nossa ação** em cada momento.

José Celso não visa à diversão ou ao levantamento de problemas no teatro, mas à comunicação do que tem que ser comunicado como **sensibilidade nova, como apreensão do que fazer, da ação** — que é a **matéria-prima do Teatro**.

— **Divertir** — Há de se convir que existem hoje diversões mais interessantes e menos tediosas que o teatro.

— **Levantar problemas** talvez as ciências façam melhor.

— Mas na opinião de José Celso, “a comunicação dos aspectos coa-

gulados da **praxia** coletiva, as reflexões sobre as motivações conscientes e inconscientes e o uso de tudo que fôr válido para despertar, até à **alucinação**, a ação coletiva, somente o teatro pode dar.”

— Este esforço de descobrir o que comunicar é todo o esforço do artista de teatro, que tem que buscar e encontrar os gestos do aqui e do agora.

## O CAMPO DE LUTA

José Celso acha que o nosso teatro pode ser definido a partir das dificuldades que encontra para existir:

— Realmente ele é marginal, como tudo o que é expressão do novo terá que ser neste País. É marginal e ganha sua força aceitando sua marginalidade. Uma vez decidida a escolha da obra — quanto mais provocativa, mais viçante — mais difícil será sua realização. As dificuldades estão na razão direta da boa escolha. Na realidade, tentam na Censura, a todo preço, fazer o teatro mudar de função: teatro-ação — etimologicamente significa agitação, ou mesmo **movimento, modificação** e querem que ele seja o oposto do que é.

— Se o negócio mexe, imediatamente as dificuldades começam: primeiro as economias. Hoje é mais do que óbvio que o teatro, sendo um artesanato, não pode se

manter sob as leis de um mercado, de uma sociedade semi-industrializada. O teatro teria que ser subvencionado pelo Estado, como o é em todo o mundo, onde êle existe com uma função cultural. Mas a função cultural do teatro somente poderia ser aceita por um Governo que admitisse a auto-crítica e a revolução permanente, que se apoiasse sôbre ela, sôbre os caminhos sempre novos da história.

— A hostilidade, numa primeira fase, ainda não é manifesta. Mas a pressão econômica já foi feita. Sim, porque em nenhum país do mundo o teatro que se faz no Brasil deixaria de ser subvencionado. **Não subvencionar o teatro, que por sua definição como artesanato somente sobrevive pelo interesse público do Estado, é fazer pressão econômica para sua não existência.**

— Sim, mas enfim acaba-se vencendo a pressão econômica, através de todo absoluto sentido de vida que o teatro tem para seus profissionais. Uma classe arrisca inteira sua sobrevivência naquilo em que acredita, e consegue, através de seu heroísmo, fazer seu espetáculo. É a fase em que a verdadeira face do desinteresse e da pressão econômica se manifesta — o Governo aparece com a Censura. A verdadeira face do des caso se revela abertamente, aparece o inimigo número um da nova cultura. A área da tensão se estabelece e o campo de luta se abre.

— Na realidade, êste Governo não se pode dar ao luxo de não ter Censura — de sorte que todo

movimento da classe teatral fatalmente acabará tendo um sentido político. Cada vez mais, dentro da evolução do nosso teatro, da evolução e modificação do panorama internacional, o teatro irá exprimir tôdas as dificuldades que uma situação de opressão coloca no homem brasileiro, ao mesmo tempo em que sua ira e sua utopia em direção a aspirações cada vez mais livres lhe darão um sentido cada vez maior de estímulo à ação coletiva, e fatalmente êle entrará em choque contra todo um esquema de poder — como vem entrando agora neste momento, através de suas lutas específicas.

#### A LUTA DO ATOR

O ator brasileiro existe em pequeno número, é óbvio, em função do mercado de trabalho pequeno que existe. Por esta mesma razão, muitas vezes suas técnicas deixam a desejar. Para compensar esta situação, se aposta, humanamente inteiro nesta profissão — se dá como louco, e através da superação dos obstáculos vai traçando um caminho quase de heroísmo. O ator brasileiro teve uma fase de estar subjugado ao diretor estrangeiro, até ser transformado num puro objeto sem estômago, sem lágrimas, assexuado, sem inteligência, sem criação — falando de uma maneira estra-

nha, que cheirava às más tradições das peças estrangeiras — e imbuído de uma missão pretensamente aristocratizante de transmitir **cultura** ao público. Isto é, o que julgava ser cultura — dignidade, bom gôsto, refinamento. Isto limitou o sentido do trabalho do ator, e somente os grandes talentos escaparam dêstes esquemas. Hoje o ator já está livre dêstes esquemas e, progressivamente, deverá ir ganhando mais e mais autonomia criativa. Somente um ator livre poderá suscitar no público sensações de liberdade, a revolução do seu público.

— O ator brasileiro já tentou ser modelo de dignidade e sobriedade, para o encanto das platéias pequeno-burguesas, que nisto procuravam um caminho de automitificação e dignificação. Hoje a coisa deverá se modificar. A platéia quer se sentir provocada, quer se sentir incentivada a participar da libertação do nosso povo, principalmente a platéia jovem. Esta platéia quer atôres livres, fontes de transmissão de signos e valores novos, com múltiplas técnicas, como tôdas as possíveis e inimagináveis técnicas para dar vazão a tôda uma ideologia nova.

#### O CAMPO PAULISTA

— Em São Paulo há a ilusão de que uma subvenção sempre insignificante, mas sempre se prometendo ampliar, mantém o teatro

paulista. Na realidade isto tem um aspecto positivo. O teatro de São Paulo criou uma utopia e caminha para ela. São Paulo será fatalmente o primeiro Estado do Brasil a ter todo o seu teatro dentro de um nível de subvencionamento respeitável. Hoje tôda a luta em São Paulo se faz dentro do projeto de um teatro semi-estatal. O máximo que as companhias dariam, como iniciativa privada, já deram. Hoje disputam a conquista de subvenções maiores, de um plano mais ambicioso, para a criação de uma infra-estrutura econômica sólida para o teatro de São Paulo. Isto fatalmente vai ocorrer. Quase todos os Governos perdem a oportunidade que se lhes apresenta e enquanto isto o teatro espera, luta e se mantém, mas se mantém muito mal.

As companhias terminam por montar grandes espetáculos por conta desta ilusão em relação ao Governo e acabam por arcar com o pesado ônus de ter que assumí-los quase sempre integralmente. Isto torna mais fácil e mais difícil o teatro em São Paulo. Por outro lado, o público do Rio é mais numeroso e mais facilmente arregimentado, assim como os veículos de divulgação. A fórmula do Oficina tem sido correta, tenho a impressão. Os espetáculos são montados em São Paulo, onde as temporadas são curtas, e na realidade consumidas mais pelo público do Rio. As classes médias e mais altas vão ao teatro no Rio, e nos meses de férias há também um público nacional.

— São Paulo terá um grande teatro, como aspira ter, o mais fácil e melhor da América Latina, quando as promessas e o que a classe teatral espera obter do Governo paulista se realizarem. Aí poderá abrigar a classe média paulista, que é a grande consumidora de tudo. Um teatro subvencionado permitirá em São Paulo, um dia, a realização do **teatro-circo popular** como eu imagino, nos locais como o Ibirapuera, onde se realizam as feiras públicas para a grande massa, e terá então a massa como o público para quem o teatro de São Paulo será feito. Por enquanto, a camada estudantil e um setor da burguesia de origem estrangeira frequentam o teatro em São Paulo. A burguesia brasileira deixou de frequentá-lo, desde o TBC.

— O teatro em São Paulo, hoje, é uma ilusão. Há um outro fator, que é o da seriedade, em que eu não acredito. A comédia da seriedade que representa a classe teatral de São Paulo é perigosa, é herança de todo um teatro tipo TBC enlatado, com uma noção falsa de cultura e seriedade, e com tôda uma ideologia ainda vigente na crítica e nas escolas de arte, que terá que ser rompida violentamente. São Paulo poderá cair, se não se cuidar, no teatro sério sem criatividade, sem qualquer manifestação como cultura nacional. Para evitar isso terá que romper com todo um esquema de um culturalismo provinciano e embasbacado, com uma Europa mística para uma cidade que pensa que é uma metrópole européia e na realidade não passa de um gran-

de monstrengo do subdesenvolvimento. Enquanto o esnobismo provinciano de São Paulo não se optar como uma cidade do Brasil, e subdesenvolvida, a cultura desta cidade será mais ou menos o que tem sido, e de vez em quando terá seus Osvald de Andrade para acabar com tudo. O teatro de São Paulo tem de buscar sua vitalidade no subdesenvolvimento da cidade e na sua vinculação ao País como um todo.

JOSÉ CELSO MARTINEZ  
CORREIA

---

(Transcrito do JORNAL DO  
BRASIL).

# O Teatro Japonês

É espantoso como o teatro japonês conservou através dos séculos sua forma primitiva dramática, e evoluiu dentro de uma linha contínua. Não encontramos êste fenômeno no teatro ocidental, onde muitas das suas tradições se perderam. Desapareceram as peças com "sangue e trovão" da era elisabetana, os Mistérios representados nos adros das catedrais e muitos outros. O Japão, entretanto, manteve numa forma viva muitas de suas tradições. A história do teatro japonês cobre um período de treze séculos de atividade ininterrupta. E estas formas ainda podem ser vistas no palco hoje em dia, naturalmente um pouco transformadas, mas mesmo assim muito semelhantes ao que eram em sua origem.

Estas formas tradicionais podem ser classificadas em seis tipos:

- 1) Danças primitivas que datam do século VII.
- 2) Noh, o clássico drama lírico, iniciado no século XIV.
- 3) Kyogen, interlúdios cômicos do Noh, também do século XIV.
- 4) Bunraku, teatro de bonecos, do século XVI.
- 5) Kabuki, drama clássico popular com danças, do século XVII.
- 6) Teatro moderno, constituído tanto de traduções estrangeiras como de obras originais, a partir do século XIX.

A situação geográfica do Japão contribuiu em parte para esta longa tradição no teatro. Mas foi sobretudo a estrutura política interna que preservou a arte dramática. O Japão nunca sofreu uma convulsão social. As transformações iam se processando lentamente e sempre apoiadas pelo regime monárquico. O símbolo do Imperador servia como

fôrça estabilizadora e vinha de encontro aos anseios de um povo que sempre cultivou suas tradições. Aliás, uma das características fundamentais da civilização ocidental foi o desapêgo às tradições, que condicionou uma linha de evolução bem diferente das demais.

Além dêste profundo respeito pelas formas constituídas, sempre houve no povo japonês um nacionalismo arraigado, que tornou a cultura japonêsa mais capaz de assimilar formas novas do que ser absorvida por elas. E tôda forma nova, sobretudo importa, em virtude mesmo dêste aspecto peculiar da cultura japonesa, sofria inicialmente uma forte repressão. Por êste motivo, a sêde pelo nôvo não destruiu nem corrompeu o passado.

Podemos mesmo afirmar que nenhum teatro do mundo possui uma história tão contínua como a japonêsa. O seu estudo constitui um material riquíssimo para a pesquisa das formas sociais, da evolução da linguagem, enfim de tôda a história do povo nipônico.

Sòmente depois da Segunda Guerra Mundial é que as formas clássicas foram perdendo pouco a pouco sua popularidade. Entretanto, há alguns anos atrás, um dos mais antigos dirigentes de um grupo de teatro no Japão, foi interrogado sôbre a crise do drama clássico. "Desde que me conheço, ouço falar que o drama clássico está no fim", foi o comentário dêle, "e no entanto, êle continua vivo e a prova disso é que temos sempre uma numerosa platéia. Tenho consciência de todos os perigos que nos ameaçam, mas não é a primeira vez que passamos por crises dêste tipo. E o Kabuki continua... Na minha opinião, o povo japonês não o deixará morrer."



# Noh, drama Lírico clássico do Japão

O Noh constitui a forma culminante de todos os dramas de dança que o precederam. Reúne técnicas e influências diversas, desde danças populares, diversões realizadas nos templos nos intervalos das cerimônias religiosas e até ensinamentos morais do budismo. O resultado foi uma síntese altamente requintada, elaborada pela elite da cultura japonesa.

O século XIV foi o século de Ouro do Noh. A forma definitiva que adquiriu nos fins deste mesmo século permanece até hoje com poucas alterações. Aliás, poucas peças foram escritas nos séculos seguintes. Toda força criadora do Noh parece que se esgotou no século XIV. Mas a criatividade nas montagens continuou durante os séculos subsequentes. Com efeito, o Noh constitui hoje em dia a forma dramática mais antiga apresentada no palco.

Como na Grécia antiga, um dia inteiro era consagrado ao espetáculo dos Nohs. A série completa era de cinco Nohs, precedida de uma dança com o ritual da longevidade. Pouco a pouco, a série foi diminuindo, não só porque novos aperfeiçoamentos introduzidos nos Nohs tornaram-nos muito longos, como também a plateia foi se transformando e não suportava mais ficar tanto tempo sentada sobre seus tapetes.

O aspecto fundamental a ser considerado no Noh é que a ação dramática se refere ao passado e é evocada e discutida pelos personagens e pelo côro. Por conseguinte, a situação não é representada de uma forma realista. Os atores se movimentam como em sonho, num clima de poesia. O aspecto formal é muito rebuscado, pois constitui um recurso importante para que as idéias, contidas nas palavras sejam apreendidas pelo público.

Cada personagem se apresenta através de palavras, de modo que uma ação dramática para servir a este propósito, torna-se supérflua. Por ex.: dois bambus paralelos no chão e um homem entre eles, também com um bambu na mão, quer dizer um barqueiro com seu barco.

No início do espetáculo o cenário se resume num pinheiro pintado numa tela de madeira no fundo do palco. A medida que a peça vai se desenrolando, o cenário vai sendo construído pelos atores e sugerido através de um material de cena já previamente convencionado.

Para completar, um côro na parte lateral e músicos no fundo da cena contribuem para esclarecer as situações, criar o ambiente, explicar os sentimentos através de palavras e sons musicais.

A linguagem do Noh é praticamente incompreensível, mesmo para os japoneses com uma certa cultura. E isto é devido não só ao arcaísmo das palavras como também à declamação que é toda mantida em tons musicais para contrapontuar com as partes freqüentemente cantadas. Na apresentação do Noh, a maioria dos espectadores se serve de folhetos para acompanhar toda a parte falada. A linguagem é altamente estilizada e a sintaxe é complicada. Há referências obscuras ao Budismo, palavras derivadas do chinês e frases pertencentes a poemas antiquíssimos. Como o Noh era uma arte das elites, justifica-se a excessiva elaboração das construções gramaticais, pois os personagens eram na maioria deuses, imperadores ou então representantes da nobreza.

O teatro, em que é apresentado o Noh, tem uma arquitetura toda especial. Assemelha-se a uma casa com um jardim. No início, somente o palco era coberto por um telhado. A plateia era separada do palco por um jardim e ficava ao relento. Uma passagem lateral era e continua sendo o único meio de acesso dos atores à cena.

O Noh é dirigido por uma estrutura convencional que é rigidamente seguida ainda hoje no século XX, porque satisfaz à estética da nossa época, apesar de ser um hábito original do século XV. Todos os papéis são representados por homens. Quando representam papéis de mulheres, usam a voz no tom natural. Mulheres, demônios e espíritos aparecem sempre mascarados. Em geral as máscaras

são acompanhadas de perucas. Imperadores e personagens de alto gabarito são representados por adolescentes. Os motivos que fixaram esta convenção são vários. Estes personagens importantes são sempre secundários e um ator adulto comprometeria com sua técnica e presença a passividade do papel. Além disso, "o culto da juventude", que constituía um eufemismo para o homossexualismo, estava em moda nos séculos XIV e XV. E daí os "mecenias" daquela época insistiram em ver seus favoritos se apresentarem no palco.

Os figurinos do Noh, como era de esperar, só podiam ser riquíssimos. Tecidos brilhantes de cores variadas e luxuosamente bordados com ouro e prata.

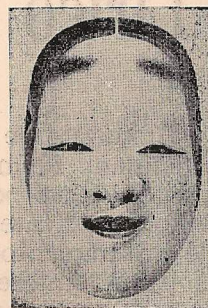
Como a ação do Noh é muito estilizada, os movimentos são lentos e ritmados. Cada gesto é medido e tem uma significação. Por conseguinte, há uma economia de gestos que resulta por sua vez em uma enorme simplicidade e sobriedade. Um passo pode significar uma viagem; um movimento peculiar com as mãos, o chôro; o simples menear da cabeça, uma negação. O Noh é permeado de simbolismo. Se bem que a compreensão do Noh exija uma espécie de exercício intelectual, no final, o espectador é penetrado por tôda a sua delicadeza poética e pela filosofia budista que emana de sua moral.

## Técnicas do Noh

# MÁSCARAS

As principais características do drama Noh incluem máscaras, trajes, cabeleiras, penteados, faixas e adereços de cena.

Como os atôres principais usam máscaras para certos papéis, o Noh pode ser considerado um drama mascarado. As máscaras são usadas para fins específicos. São geralmente menores que o rosto do ator, e não têm a natural expressão da face humana. muitas parecem até que fogem intencionalmente à qualquer definição.



A grande perícia, através dos anos, dos entalhadores de máscaras feitas em madeira, resultou em extremo refinamento e grande precisão quanto à colocação dos olhos e à expressão da boca. O resultado de alto nível estético desta escultura, colocada em ação pelo ator, depende de mudança de ângulo e de luzes para lhe dar uma vitalidade aparente.

Existem cento e vinte tipos de máscaras no Noh; para homens: velhos, meninos, jovens, deuses Shinto, deuses Budistas, fantasmas, cegos e monstros; para mulheres: mulher jovem, de meia idade, velha, louca, ciumenta, fantasma e monstros. Enquanto algumas máscaras são reservadas para peças específicas, a maioria pode ser usada por qualquer personagem, dependendo do papel.

A madeira usada é cuidadosamente escolhida de uma seleção de ciprestes amadurecidos. É cortada da árvore e entalhada de modo que o nariz aponte para o centro do tronco. Depois de esculpida, a máscara é pintada, trabalho este que requer outro tipo de criação artística. Estas máscaras foram tôdas criadas no século quinze, mas sua técnica de confecção tem se desenvolvido através dos anos.

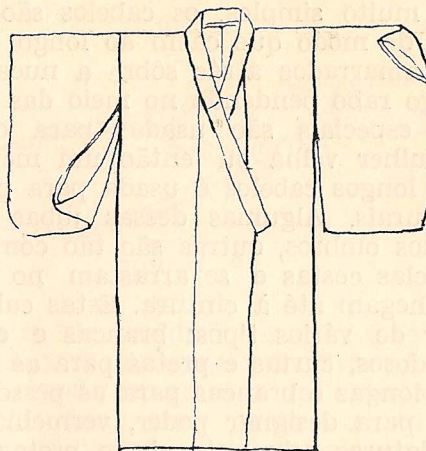
Com a assistência do contra-regra, o ator coloca a máscara que é atada nas costas de sua cabeça por um cordão que passa através de buracos de cada lado da máscara. As vezes um pequeno pedaço de pano ou papel é colocado para possibilitar melhor a dicção. O autêntico ritual do Noh exige que o contra-regra segure a máscara e o ator então amarra-a em volta da cabeça. Um ator de verdadeiro talento é aquele que sabe aproveitar a mobilidade das máscaras, provocada pela ação da luz e com isso consegue uma nova dimensão da face esculpida.

## II-Trajes:

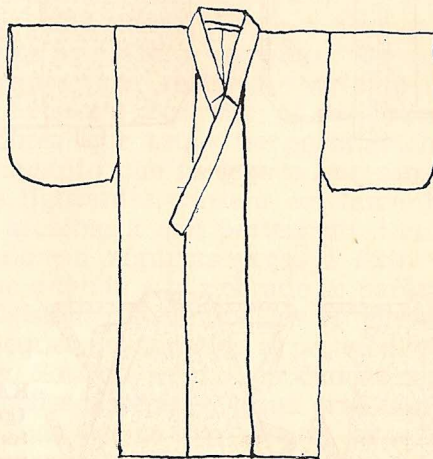
A extrema elegância e o esplendor da indumentária pertencem aos primeiros dias da criação do Noh e teve a proteção da aristocracia, mas seus arrojados modelos foram desenvolvidos mais tarde no apogeu do século dezessete. Alguns trajes são cópias dos kimonos japoneses; outros pertencem ao grupo do **hakama** que é uma ampla saia dividida; e ainda existem uma infinita variedade de vestimentas que são usadas por cima de tudo. No primeiro grupo estão os **kimonos** de seda pesada para caracterização masculina, e outros menos suntuosos também para homens. Para caracterização feminina são usados **kimonos** dourados e prateados. O **hakama** tem a aparência de uma saia, mas tem uma divisão entre as pernas que formam calças larguíssimas. Pode ser de material leve e seu comprimento deve ser duas vezes o tamanho das pernas, de modo que a fazenda passa por baixo dos pés e se arrasta no chão como uma cauda. Quando o traje acaba na altura do tornozelo, o tecido é geralmente de brocado endurecido e tão entesado nas costas que a pessoa que o usa fica três vezes maior que seu tamanho real. Os mais característicos são: o **kimono**, usado por cima de tudo e que possui miríades de variedades: o casaco curto, chegando até às coxas e que pode ou não ser apertado com um cinto; e ainda uma roupa de tecido fino, bordado com fio de metal, sem costuras laterais de modo que os panos de ambos os lados se cruzam graciosamente na frente.

Desde que a roupa japonesa é uma série de **kimonos** do mesmo feitio, usados uns sobre os outros, eles são contornados por uma barra que é visível na altura do pescoço. De acordo com a tradição do Noh, as cores dessas barras servem para determinar certas características. Barra branca para a nobreza; verde e marron para humildade; vermelho para os jovens e para alegria em geral; amarelo pálido para meia idade e velhos; azul para força. Estas barras coloridas podem vir combinadas num mesmo traje, dependendo das características do personagem.

Quando os atôres do Noh representam o papel de uma mulher, é necessário que usem uma ca-beleira. Seguindo a moda que prevalecia entre as



Modelo básico de um quimono para mulher, visto de frente. Seu corte é simples e quadrado. As variações em colorido e em feitio são praticamente sem fim.



Modelo básico de um quimono de homem, visto de frente. O corte é essencialmente igual ao quimono feminino, a diferença está nas mangas. É ilimitado o número de variações possíveis do quimono, não só no Kabuki como também na vida real.

senhoras no tempo em que o Noh foi criado, o estilo é muito simples: os cabelos são repartidos ao meio de modo que caem ao longo do rosto, e daí são amarrados atrás sôbre a nuca, deixando um longo rabo pendendo no meio das costas. Cabeleiras especiais são usadas para caracterizar uma mulher velha ou então um menino. Uma juba de longos cabelos é usada para personagens sobrenaturais. Algumas dessas jubas chegam à altura dos ombros, outras são tão compridas que caem pelas costas e se arrastam no chão e na frente chegam até à cintura. Estas cabeleiras podem ser de vários tipos: brancas e curtas para deuses idosos, curtas e pretas para as virgens celestiais, longas e brancas para as pessoas de mais idade e para designar poder, vermelhas e longas para criaturas sobrenaturais, e pretas para fantasmascos masculinos.

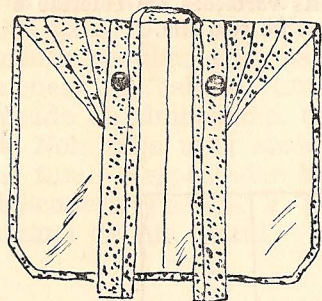
### III — Cabeleiras e Penteados



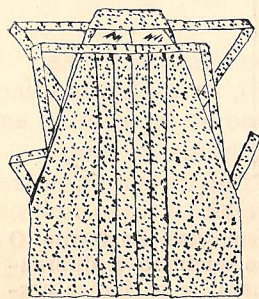
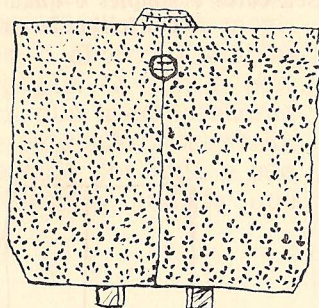
cabeleira  
(MULHER)



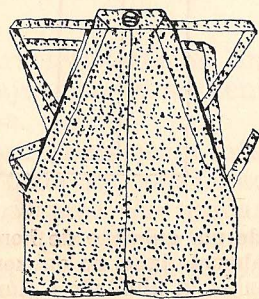
cabeleira de cabelos  
vermelhos



KATAGINU



HAKAMA



Faixas para segurar as cabeleiras são uma parte indispensável do traje no Noh, especialmente no que concerne à caracterização feminina. A pesada cabeleira é segura por esta faixa que passa a ser um elemento de adorno, pois são frequentemente de brocado dourado. Estas faixas podem também ser da mesma cor que as barras usadas nos **kimonos**, já citadas neste artigo. Na caracterização feminina, uma estranha convenção faz com que a faixa seja aplicada antes da máscara, e assim a faixa fica aparecendo entre a máscara e a cabeleira. A faixa branca indica guerreiros, mas existem muitas variedades de tecidos que são usados por comandantes militares, guerreiros e nobres inferiores. As virgens celestiais, os nobres de classe mais alta, os personagens chineses usam corôas, enquanto que os sacerdotes usam capuz.

**KAMISHIMO** — é o traje usado por todos os “samurais” (guerreiros). É composto pelas seguintes peças: a) **HAKAMA**: tem a aparência de uma saia, mas tem uma divisão entre as pernas, assemelhando-se a uma espécie de calça-saia. No caso do **KAMISHIMO**, o **HAKAMA** só vai até à altura dos tornozelos. b) **KATAGINU**. (Estas duas peças são apresentadas no clichê, de frente e de costas.) c) **KITSUKI**: é a mesma coisa que o **KIMONO**.

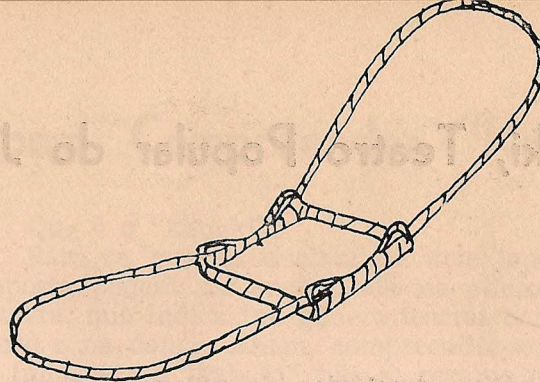
## IV — Adereços de Cena

É difícil fazer uma avaliação sobre a evolução racional dos adereços de cena no Noh. A idéia básica é sem dúvida o palco. No caso das convenções gregas ou shakespearianas, o texto é usado para localizar a ação, evitando dessa maneira mudanças de cenários. Um argumento válido é que o Noh talvez não tivesse originariamente a forma abstrata que tem atualmente, e por conseguinte, os adereços que hoje nos parecem tão distanciados são esqueletos dos cenários primitivos. As molduras de bambu, por exemplo, cobertas por um tecido branco e trançadas em espiral com um cordão vermelho, representam vagamente as formas dos lugares e objetos comuns da vida japonesa: palácios, montanhas, tôrres, cêrcas, poços, portões, bancos, assim como navios, barcos, espelhos, escrivatinhas, genuflexórios, caldeirões e sinos de templo. Algumas vezes êstes adereços são funcionais, por exemplo, se formam um suporte para pequenos objetos (um tambor), que deve ficar suspenso à alguma altura do chão; um biombo para uma entrada de surpresa ou mudança de roupa. Mas a maioria das peças usa êsses adereços apenas alusivamente, o que sugere que sua presença não seja realmente necessária como parte do enredo.

A nossa interpretação analisada acima, de que êstes adereços constituem esqueletos de adereços originariamente mais concretas, nos leva a supor que esta transformação foi o resultado da necessidade dêsses objetos não obscurecerem a visão da platéia, formando uma tela escondendo os atôres da audiência.

Por outro lado sabemos da existência de adereços pesados, como no caso de **Dojoji** (No Templo de Dojoji), onde um enorme sino, que na história cai em cima de uma jovem dançarina, é tremendamente pesado e de um tamanho nunca encontrado em peças representadas hoje em dia.

Formas geométricas simples são usadas em peças diferentes, mudando seu significado de acordo com a necessidade do enredo. Por exemplo, uma estrutura retangular que dá a aparência de



BARCO 00

NAVID

uma laje ou de um divã com cêrca de um metro por dois e com um e meio de altura, coberta por um tecido, pode representar um altar, uma cama, uma plataforma, uma ponte ou palácio. Essa estrutura é colocada cuidadosamente pelos dois contra-regras que também as remove no final da peça. Algumas vezes, mesmo no decorrer da peça, esta estrutura é retirada, caso a ação tenha terminado ou então tenha havido mudança de local.

Os adereços manuais nem sempre são simbólicos: objetos reais são empregados de vez em quando. Entretanto, mesmo alguns objetos reais muitas vezes são usados de uma maneira simbólica e estilizada, como é o caso das bengalas, caniços de pesca, lanças, arcos e flechas. Por outro lado temos as espadas, espelhos, campainhas, bancos e leques que realmente desempenham uma função concreta. Por ex.: os bancos são usados pelos atôres que estão temporariamente fora de cena, enquanto que os leques que são usados por todos os figurantes, variam em tamanho de acordo com a escola a que pertencem. Um tipo de leque usado em algumas peças é feito de tal maneira que quando está dobrado se parece com uma lança. Existem certos modelos de desenhos e estilos de leques, destinados a peças e personagens especiais. No Noh, como nas danças japonesas, os gestos realizados com o leque traduzem uma linguagem convencional. Assim, esta mímica do leque enriquece plásticamente tôdas as cenas.

BIBLIOGRAFIA: Theatre in Japan (Compiled by: Japanese National Commission for UNESCO)  
Traduzido por BETTY COIMBRA.

# Kabuki, Teatro Popular do Japão

A Análise etmológica da palavra Kabuki já nos leva a penetrar no seu sentido. Deriva de "kabuku" que quer dizer folia, diversão, vestir-se exageradamente. Por sua vez, "kabuku" vem de "Katamaku" que significa escorregar, deslizar morro abaixo e por inferência contém o sentido de declinar, degenerar.

O Kabuki representava para as massas o que o Noh era para a aristocracia. De acôrdo com tradição bem fundamentada, a criadora do Kabuki foi uma jovem, chamada O-Kuni, que fazia parte das dançarinas de um templo. Costumava-se realizar espetáculos de dança para angariar fundos para o templo. Estas dançarinas eram na maioria das vêzes prostitutas que serviam exclusivamente ao clero corrompido. Conta-se que O-Kuni, numa destas apresentações, introduziu danças eróticas nos intervalos, e o resultado foi um estrondoso sucesso. Lógicamente ela teve que se desligar do templo e formar seu próprio grupo. Tôdas as referências à sua pessoa denotam que foi uma personalidade marcante e criadora. Seu sucesso foi imediato e fantástico. Como a platéia exigisse cada vez mais sua presença, ela teve que aumentar o seu repertório. Muitos artistas que se sentiam tolhidos pela rigidez do Noh, começaram a se inserir no seu grupo. O-Kuni reintroduziu no teatro japonês o aspecto cômico e erótico, que havia se perdido com o monopólio do Noh. No final de cada espetáculo, O-Kuni apresentava um número de dança no qual todos os figurantes tomavam parte, e inclusive a própria platéia era convidada a participar, fazendo aquilo que mais lhe agradava. Este aspecto espontâneo e de comunicação com o auditório foi o que mais dinamizou os espetáculos de O-Kuni, brotando daí o que mais tarde seria o teatro mais completo e mais popular do Japão: o Kabuki.

Entretanto, logo no início de sua história, o Kabuki foi fortemente reprimido. Na realidade, nessa ocasião, estes espetáculos eram principalmente veículos para a prostituição. Isto provocou uma reação enérgica por parte das classes dominantes, culminando na sua proibição.

O Kabuki ressurgiu sem a figura feminina. Pretendiam com isto moralizar o espetáculo. Para compensar a falta da elegância e graça da mulher, os figurinos foram aprimorados.

Este período foi marcado pelo crescente interesse pela interpretação mais livre e sem a rigidez dos Nohs. Entretanto, apesar dos grandes talentos que surgiram nesta ocasião, o problema moral persistiu. Muitos artistas serviam-se do palco exclusivamente para vender seus encantos. Chegou a tal ponto que os espetáculos degeneravam freqüentemente em orgias e em brigas por causa dos jovens artistas.

Novamente foi proibida a sua apresentação, para proteger a moral dos guerreiros, que não dispensavam mais este tipo de diversão. Ora, a classe dominante dependia da integridade moral dos seus guerreiros.

Um pequeno grupo de atôres resolveu então reorganizar o Kabuki, numa base mais literária e procurando aperfeiçoar sua forma dramática. Sem a preocupação exclusiva do sexo, o Kabuki evoluiu para uma verdadeira forma de arte. Os papéis femininos eram representados por homens, chamados de "onnogata". Para criar a ilusão da mulher no palco, introduziram a voz de "falsete". Estes personagens se identificaram de tal maneira com os papéis femininos, que mesmo fora do palco, vestiam-se, falavam e andavam com aqueles passinhos miúdos, característicos de mulher japonesa.

No Kabuki não são usadas máscaras. Os espetáculos são longos. Em geral começam às nove da manhã e terminam só à tarde. Há muitos intervalos para relaxar os espectadores e durante os quais são servidas as refeições.

Até à segunda metade do século XVIII, o Kabuki era dominado pelo ator, pois nenhum dramaturgo se interessava em escrever para o povo, porque sua obra seria ignorada pela corte e pelas classes dominantes. Somente depois desta data é que autores importantes contribuíram para o sucesso do Kabuki. A única exceção foi CHIDAMATSU MONZAYEMON (1653-1724), conhecido como o Shakespeare japonês cuja colaboração foi extremamente enriquecedora para o Kabuki. Acredita-se que ele tenha escrito mais de cem peças, das quais só conhecemos cinquenta. Suas peças combinam tragédia e comédia, realismo e romance. É importante assinalar que o teatro, apesar das convenções não realistas, apresenta as cenas de crueldade com um realismo inadmissível para a mentalidade ocidental. Assassinatos, torturas e suicídios são representados com todos os requintes. Entretanto, cenas de amor exageradas, tão comuns nos nossos espetáculos, causariam escândalo num auditório japonês.

O Kabuki, como forma de arte, foi, por conseguinte, o resultado de uma pressão moralizadora por parte das autoridades. A interferência do governo, em vez de enfraquecer o novo drama que surgia, apressou o seu desenvolvimento. A censura, neste caso, teve um papel catalisador das tendências artísticas latentes neste período no povo japonês. Isto em parte pode se justificar porque a classe dominante constituía verdadeiramente o depósito da cultura que originariamente sempre brota do povo.



SAMURAI

KOMAGETA — sapato de homem.

## Como Compreender "Kabuki"

Que é o "kabuki"?

Para os que se iniciam na arte japonêsa, a resposta poderá ser encontrada na etimologia da palavra, que indica um gênero teatral baseado no canto e na dança. Assim, compreender-se-á, antes de tudo, que o "kabuki" não se resume na representação pura e simples: é essencialmente diferente do drama ocidental. A dança e o canto no "kabuki" surgem durante o desenvolvimento da história, caracterizada por elementos dramáticos, e o espetáculo é elaborado com grande refinamento. Para relacioná-lo com o teatro europeu, o "kabuki" pode ser comparado mais à revista que ao drama — uma peça na qual o enredo é abrilhantado por cenas de efeito espetacular.

O "kabuki" é uma peça clássica que se dirige ao povo, sendo rica em qualidades artísticas. Por esse motivo, só é levada à cena em grandes teatros, e não em pequenas salas com as usadas no Ocidente.

Além disso, o "kabuki" é uma forma dramática extremamente complexa. As peças são ricas de cenas onde a realidade e a lógica estão ausentes, e seu estilo clássico não é senão mero pretexto.

Os estrangeiros, ao assistirem pela primeira vez a uma peça do "kabuki", invariavelmente classificam o espetáculo de "maravilhoso". E "maravilhoso" é o adjetivo que realmente se coaduna com seus elementos ilógicos. Por esse motivo, um teatro construído segundo as concepções técnicas e arquitetônicas ocidentais não servirá para a encenação do "kabuki". Assim, quando se deseja assistir a uma dessas peças, deve-se estar preparado para uma viagem à terra dos sonhos e das visões poéticas, a fim de apreciar integralmente o espetáculo. O bom senso, a análise científica, o pensamento lógico e o exame racional devem ser esquecidos pelo espectador. Procurar ali lógica e racionalismo é o mesmo que subir às árvores em busca de peixes.

Para o crítico habituado ao drama moderno, há muita falta de senso no "kabuki", mas isso é precisamente uma das qualidades do gênero.

Imbuir-se de espírito racional não é a atitude mais apropriada para quem deseja apreciá-lo integralmente. Deve-se, portanto, entendê-lo como uma arte cujo objetivo é dirigir-se aos sentidos, agradando aos olhos, sem procurar satisfazer à razão. Sob esse aspecto, não pode absolutamente ser comparado com o teatro moderno, que se baseia inteiramente no texto, mas sim com a música, a escultura e a pintura clássica do Japão. A vida dos japoneses de hoje assemelha-se apenas levemente aos fatos apresentados nas peças do "kabuki".

Sendo arte clássica, o "kabuki" dificilmente poderá ser diretamente apreendido pelo espírito moderno. Apesar disso, pode dar prazer estético; e, mesmo com sua falta de lógica, pode trazer distração ao povo. Assim, é um gênero altamente recreativo e que em geral agrada ao público.

Reunindo elementos que dizem de perto às massas e com mérito artístico considerável, suas peças podem ser comparadas, com bastante aproximação, ao teatro de Shakespeare. As peças são tão complexas em sua natureza que é difícil defini-las em poucas palavras, sendo também conhecidas como "kyugeki", ou peças da escola antiga.

O "kabuki" é, portanto, um gênero artístico. Exige perícia e habilidade para ser levado à cena. Aqui, a expressão artística é soberana. Em nenhuma outra forma teatral o ator se sente tão envergonhado de sua atuação imatura e de sua capacidade inferior. Nos círculos do "Kabuki", o mau ator é chamado "daikon", e nada humilhará tanto um artista como receber esse apelido. Ser um intérprete perfeito é o ideal dos atôres. Seu objetivo é conseguir comunicação total com a platéia, atingindo a perfeição estética na arte histriônica, tão peculiar do "kabuki".

Conclui-se, assim, que, para apreciar uma peça do "kabuki", deve-se dar mais importância à capacidade dos atôres em fazer as personagens viverem segundo a maneira clássica do que à história e ao conteúdo.

Para adquirir esse estado de espírito são necessários conhecimentos preparatórios. Os neófitos devem estar prontos para uma viagem ao país das maravilhas, pois essa é a atmosfera do "kabuki".

Assim predisposto, o espectador ocidental poderá ter impressão agradável, considerando-o um espetáculo na apresentação e místico na forma e, ao mesmo tempo, um bailado e uma história.



SAMURAI

AZUMA GETA — Sapato das espôsas e filhas de plebeus



# Três Características do Kabuki

## O Kabuki tem três características marcantes.

### 1) Beleza musical

O diálogo do Kabuki tem um estilo ritmado e melódico proveniente originariamente do JORURI (1). Um longo monólogo é recitado com inacreditável beleza que é independente da compreensão do texto. Podemos encontrar esta mesma qualidade em outras peças clássicas japonesas, mas o Kabuki preservou-a em estado criador até os nossos dias. Mesmo nas mais recentes peças do gênero, com todo realismo moderno, os textos são musicados e a música acompanha todos os diálogos e preenche os intervalos, de tal maneira que o ritmo musical determina uma certa estilização e faz com que tudo se assemelhe a uma maravilha coreografia.

Desde as batidas das madeiras que abrem e fecham tôdas as cenas, até à requintada atmosfera criada pelos tambores e os "shamisen", o Kabuki é todo permeado por música. Os músicos que tanto podem estar visíveis ou escondidos por detrás de uma tela à esquerda do palco, completam a intensidade emocional dos atôres, além de produzirem a sonoplastia. O acompanhamento musical esvazia as cenas do realismo violento emprestando-lhe uma forma mais abstrata de modo que as cenas de crueldade tornam-se menos cruéis, as cenas de amor mais delicadas e o suicídio mais transcendental. Através da música, as cenas que do ponto de vista literário não são de grande valor, adquirem um grande efeito dramático.

### 2) Uma apresentação espetacular e colorida

A montagem do Kabuki sempre teve como objetivo tornar as cenas o mais possível espetaculares e coloridas e muitos recursos foram empregados para êste fim. Qualquer cena de um Kabuki confirma esta preocupação. Por exemplo, recordemos a cena de introdução da peça intitulada "Sammon Gosan-no-kiri". Quando a cortina se abre, acompanhada por uma música, deparamos com uma outra cortina tôda prêta. Num certo trecho da música, esta cortina cai como se tivesse sido desamarrada na parte de cima e contemplamos uma cena brilhantemente colorida, representando um portão vermelho de um templo e uma profusão de cerejeiras em flôr. O ator, que nesse caso é um ladrão, usa uma impressionante vestimenta prêta tôda bordada em ouro.

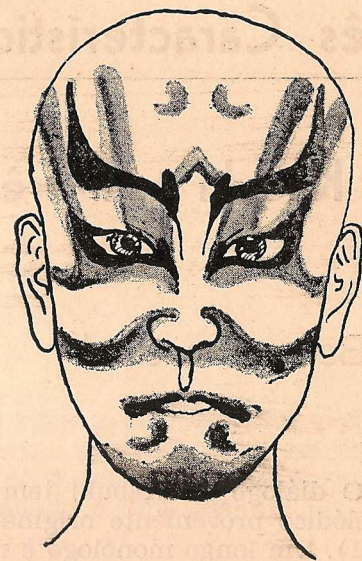
Os figurinos suntuosos, as enormes cabeleiras e as espetaculares maquilagens formam a cada instante um quadro maravilhoso diante dos olhos da platéia.

### 3) A beleza escultural dos movimentos estilizados

Os métodos exaustivos de interpretação estabelecidos no Kabuki e transmitidos de geração em geração determinaram um modelo completo para

certos papéis e caracterizações. O talento do ator é que vai tornar vivas estas figuras preconcebidas. Em certos casos, esta técnica rebuscada produziu uma ação completamente simbólica e bem distanciada da realidade. Os movimentos das cenas de luta, por exemplo, são todos ritmados e mais se aproximam de uma dança. Para que estas estruturas se mantenham num alto nível artístico e não entrem num processo de decadência, o ator do Kabuki é obrigado a fazer um estudo aprofundado e detalhado de música.

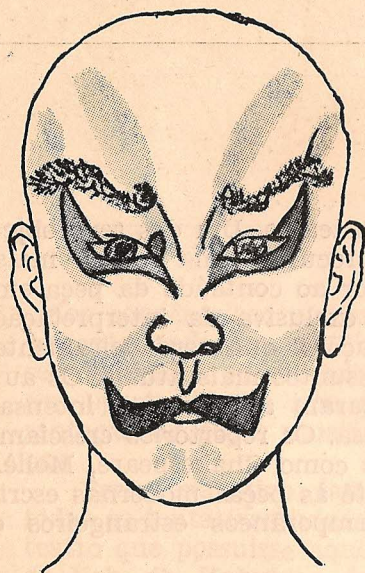
A combinação desses três elementos contribuiu muito para a identificação do Kabuki e diferenciá-lo das outras formas de teatro e de dança nacionais. Além disso, esses três elementos de expressão do Kabuki são facilmente assimiláveis pelo espectador de nível médio, pois sendo formas extremamente ricas, prescindem do texto que na maioria das vezes se torna incompreensível por causa das sutilezas da linguagem.



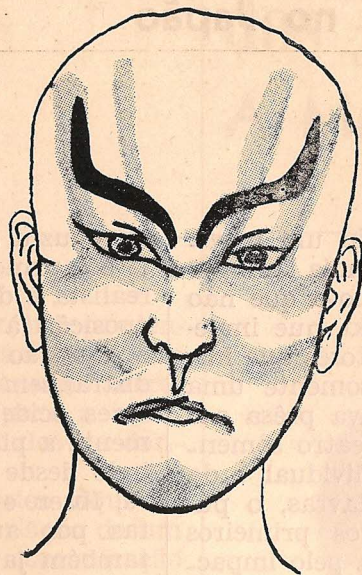
HANNYA-GUMA — É a maquiagem usada no Kabuki para fantasmas e demônios. Foi inspirada nas máscaras do drama Noh, mas o Kabuki introduziu algumas modificações.

---

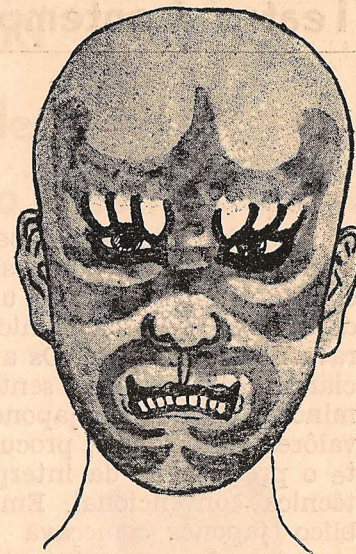
(1) JORURI — é uma das primeiras formas teatrais surgidas no século XIV. Trata-se de um recital de um único ator. Mais tarde fantoches foram introduzidos para interpretar o enredo.



KUMADORI — Destina-se à caracterização não humana. A cor azul está associada a Buddha e outros deuses e também aos espíritos dos vilões.



SUJI-GUMA - maquilagem de linhas que mostra o temperamento e caráter nas saliências faciais.



KUMADORI (para demônios) — Uma das principais funções do vermelho nesta maquilagem é exprimir raiva, indignação e crueldade. Nesta gravura a combinação de cores se faz entre dois tons de vermelho e entre cinzento e preto para dar um aspecto mais feroz ao demônio.

# Teatro Contemporâneo no Japão

---

No final do século passado surgiu um movimento no teatro japonês que pretendia romper com as tradições e criar uma forma nova que não dependesse mais da técnica do Kabuki, que imperava no meio teatral. Os atôres e diretores que iniciaram esta reforma sentiram que somente uma minoria do público japonês continuava prêsas aos valores tradicionais, procurando no teatro somente o preciosismo da interpretação individual e da técnica convencional. Em outras palavras, o público japonês começava a mostrar os primeiros sintomas de uma crise, proporcionada pelo impacto do mundo ocidental.

Desde 1850 o Japão resolveu romper com a política isolacionista que predominava na sua história, favorecida em parte pela sua situação insular. "Democracia" e "Reformas" eram os símbolos usados para sacudir sobretudo o espírito de complacência do povo japonês. Nasceu, então, a preocupação política no teatro. E com ela também a repressão. Em vez de um teatro aberto de protesto, as apresentações tomaram um sabor satírico, disfarçando desta maneira a oposição. Pode-se considerar que o grupo teatral do **Shimpa** nasceu como resultado desta situação. Na sua longa história de setenta (70 mesmo) anos de apresentações, suas linhas diretrizes mudaram, teve seu apogeu, sua renovação e também sua decadência. Passou da fase do teatro político, para o melodrama, peças históricas e até para os "shows" musicais com enredo.

A influência do teatro ocidental foi também inevitável. Pode-se dizer que o "Shimpa" serviu como ponte entre o drama clássico e o drama moderno no estilo ocidental. No início, o "Shimpa" conservou os "onnogata" (elenco masculino representando papéis femininos). Entretanto, logo em seguida rompeu com esta tradição secular e

introduziu a mulher no teatro. Um dos seus objetivos principais era procurar uma forma mais realista e dar maior valor ao conteúdo da peça em oposição à apreciação exclusiva da interpretação e levar ao palco distrações que verdadeiramente distraíssem ou então assuntos mais atuais. Os autores ocidentais começaram a interessar intensamente a platéia japonesa. Os repertórios cresciam, indo desde os clássicos como Shakespeare, Molière, Ibsen e Chekhov, até às peças modernas escritas por autores contemporâneos estrangeiros e também japoneses.

O Kabuki também sofreu profundas transformações. A estrutura rígida do Kabuki não se adaptava mais às novas condições sociais. Um dos numerosos grupos que pretendia renovar o Kabuki aboliu os instrumentos orientais para o acompanhamento da música, pois considerava-os superados para o gosto da nova geração educada nos moldes da música ocidental. Outra renovação foi a introdução de artistas de cinema para prestarem a sua contribuição.

Tôdas estas tentativas tiveram sucessos muito instáveis. Algumas conseguiram o entusiasmo popular, mas vários fatores como fracassos financeiros, dissolução de grupos por falta de unidade de objetivo e ainda a falta de ressonância por parte da platéia com certas formas novas de representação, mostram que o caminho para a renovação do teatro japonês, fixado durante séculos dentro de estruturas rígidas, não será obra de poucos anos.

Um fato que trouxe uma grande motivação para tôdas estas forças em ebulição foi a construção de duas casas de espetáculos com palcos rotativos, formados de tal maneira que vários cír-

# dos jornais

## A Maturidade

### do Teatro Japonês

culos concêntricos podiam funcionar independentemente: rodavam em direções contrárias, podiam ser abaixados ou elevados. Este mecanismo ofereceu oportunidades sem precedentes para a apresentação de peças musicais e espetáculos de danças.

Seria exaustivo fazer um histórico aqui de todas as tentativas honestas para a criação de um teatro que possuísse aquele poder de comunicação do Noh, do Kabuki e do teatro clássico. O povo japonês, assim como todo o mundo, se debate numa fase de transição. A sociedade oriental sofreu uma transformação violenta e brusca. O teatro japonês procura uma expressão artística que realmente satisfaça o homem comum que é um complexo de reivindicações trazidas pela técnica ocidental e toda uma filosofia de valores espirituais enraizada em sua mentalidade através de milênios. E esta tarefa não é fácil, entretanto os japoneses acreditam no seu trabalho.

#### BIBLIOGRAFIA

JAPANESE NOH DRAMA  
(Volumes I e II)

The Nippon Gakujutso Shinkokai (1959)

TEATRE IN JAPAN

Compilado pela Comissão Nacional do Japão  
para a Unesco

KABUKI COSTUME

Ruth M. Shaver

Êsses livros podem ser encontrados no:

Serviço Informativo da Embaixada do Japão

Rua Gonçalves Dias, 64

Rio de Janeiro — GB



**KUROMBO** ou **KUROKO** — é um personagem vestido inteiramente e de preto para dar à audiência a impressão de invisibilidade. Funciona como ponto (recordando aos atores as falas esquecidas) e como assistente de direção (fornecendo bancos quando os atores precisam se sentar ou segurando-lhes acessórios tais como leques e espadas).

Sérgio Bath

“Life is a lying dream, he only  
wakes who casts the World aside”

.Fala da peça de Noh  
“Atsumori”, de Seami)

Quem afirmar a maturidade do teatro japonês, fará uma assertiva difícil de contestar. Os “kurugu” ou “kurombo” (homem negro) do gênero “kabuki”, por exemplo, são um bom argumento nesse sentido. Eles passeiam

livremente pelo palco, arrumando a roupa dos atôres, ajeitando uma almofada, retirando o banco desnecessário. Vestidos de negro, mascarados e discretos, vivem uma inexistência convencional: o público aceita a sua invisibilidade e eles por conseguinte não existem. Explica Shutaro Miyake: — “O trabalho de um KUROMBO é feito por um assistente do direito. Sua função é ajudar os atôres durante a representação. Quando um ator esquece uma fala, o KUROMBO se coloca atrás dêle e funciona como ponto. É ele também que é responsável pela colocação do AIBIKI, uma espécie de cadeirinha, usada pelo ator principal”. Os “kurombos” por conseguinte não existem para a platéia. Afinal, nada mais próprio do teatro, cujo mundo é convencional. Mas uma certa coragem ou pelo menos vários séculos são necessários para sustentar idéia tão simples e coerente.

A concisão e ousadia de símbolos, já notável no “kabuki”, atinge grau extraordinário no “Noh”, a forma mais aristocrática e sutil da arte dramática tradicional do Japão, que tem despertado o interêsse de escritores ocidentais da categoria de Ezra Pound e William B. Yeats. Comenta Arthur Waley, tradutor dêsses difíceis textos: “Os adereços de cena no “Noh” são altamente convencionais. Uma armação de madeira representa um barco; uma outra, pouco modificada, um carro especial, usado na guerra. Palácios, casas, casebres, cabanas são todos representados por quatro paus cobertos

por um telhado. O leque, frequentemente usado pelos atôres, tanto pode funcionar como uma faca ou uma escôva de cabelo ou uma coisa parecida”. As máscaras, danças, vestimentas, participam tôdas da representação como elementos significativos. Contudo, apesar da descrição complexa, não estamos longe do jôgo infantil, quando o honesto cabo de vassoura é sucessivamente espada, lança, metralhadora portátil.

Também no “Joruri”, teatro de marionetes, cada boneco é controlado pelo mestre e dois assistentes, que aparecem ao público tão óbvios como os seus instrumentos de expressão. Todos sabem que as marionetes não têm vida; é desnecessário, portanto, e até ridículo, que se escondam os que lhes dão movimento e tanta graça. Com impassível dignidade, os mestres e ajudantes ocupam o seu lugar no palco. O público a princípio os observa e comenta. Logo, a ação se desenvolve, o “samurai” de pano ataca o inimigo, a gueixa desmaia, e os artistas vivos são inteiramente esquecidos.

O monossexualismo do “kabuki”, do “noh” e da revista é outro elemento que prova o despreendimento do teatro japonês pela realidade, a pureza com que resolve, com sua própria linguagem, os problemas de comunicação. Suas origens são fortúitas, mas não importa: “noh” e “kabuki” permaneceram gêneros masculinos; o teatro de revista persiste em geral como modalidade exclusivamente feminina. No primeiro, as máscaras indicam o

sexo. No “kabuki”, os “onnogata” vivem com verossimilhança os papéis de mulher. Na revista, os personagens masculinos são graciosamente representados por coristas. Isso, num país onde os caracteres sociais de ambos os sexos são enfatizados pelo costume a um ponto que parece estranho a olhos ocidentais.

Sempre o convencional. Nenhum cuidado com o realismo da representação ou do “décor”, que poderia afugentar a qualidade própria de teatro.

Se me afirmassem a maturidade do teatro japonês, eu seria obrigado a assentir.

## O que Vamos Representar?

# O Espirito da Neve ( YUKI )

## Noh Japonês

O tema dêste Noh, como muitos outros, é inspirado na filosofia budista. Como se sabe, na crença budista, a libertação final das limitações do mundo atinge-se no ponto de perfeição em que todo o espírito, iluminado, se torna buda. E tal estado de felicidade absoluta, o nirvana, pode ser atingido por todos os seres, incluindo animais, plantas, elementos da Natureza.

Um monge em peregrinação é surpreendido por uma tempestade de neve. Do seio dos flocos que rodopiam surge uma mulher, o Espirito da Neve, que lhe pede que com suas orações a ajude a encontrar a libertação final. Nasce a manhã, o sol desponta e ela, tímida, desaparece. Seriam os seus rogos atendidos? Até quando terá que esperar pelo Despertar? O título original é YUKI, que significa "neve", e o autor é desconhecido.

Setsu, Tsu e Noda ficam na ilha japonesa de Honshu.

### Personagens:

Monge Budista  
Espírito da Neve  
Côro.

### Monge

Venho de muito longe  
Até à Serra dos Pinhais,  
Esta imensa Serra dos Pinhais  
[sem fim.  
Quando findará minha viagem?  
Sou um monge e ando em peregrinação  
[grinação  
Por tôdas as províncias.  
Ainda ontem estava em Oishu,  
Agora vou orar no Templo de  
[Tennôji, em Setsu.  
O sol nasce no ocaso  
E os meus trajos negros já se  
[confundem com as sombras.  
Fiapos de nuvens além vogam  
[altos no azul.  
Habituei-me a dormir à beira dos  
[caminhos do vale e da  
[montanha.  
Eis que chego ao embarcadouro  
[de Noda.  
Na célebre Província de Setsu.

Andei depressa. Dizem que é aqui  
[perto  
A aldeia de Noda, no País de Tsu.  
De repente o céu claro cobre-se  
[de espessas nuvens  
E cai neve. Já não distingo se-  
[quer o caminho.  
Vou esperar que abraque a tem-  
[pestade.

### Espirito da Neve

(Aparecendo em figura de  
mulher)

Oh, que paisagem de neve fasci-  
[nante!  
Esta manhã, quando entrei nos  
[jardins do Príncipe Leang  
Parecia o Paraíso,  
Tôdas as montanhas de neve res-  
[plandeciam.  
A noite, o Príncipe Yu subiu à  
[tôrre:  
A lua cheia iluminava a bran-  
[cura mil léguas ao redor.  
A Lua da Imutabilidade  
Que dissipa as sombras dos pecc-  
[dos e desejos.  
Também eu creio na Iluminação  
[pela Lei do Buda.

### **Monge**

Isto é um milagre! Uma mulher  
[que surgiu do seio da neve!  
Quem sois vós?

### **Espírito da Neve**

Quem sou eu? Não sei quem sou.  
Saí da neve branca, natural-  
[mente.

### **Monge**

Não sabes quem és?  
Es tu o Espírito da Neve?

### **Espírito da Neve**

Olha bem a minha figura, Mon-  
[ge.

Não sou uma mulher vulgar,  
Sou um Espírito em busca de  
[Despertar.

Mostra-me, peço-te, o caminho  
[para a Libertação Final.

### **Monge**

Que coisa extraordinária!  
Falar com uma mulher de neve  
Só pode ser devido à virtude da  
[Lei.

Não duvides da lição do Buda.  
E esforça-te por atingir a Liber-  
[tação.

### **Espírito da Neve**

Como isto é digno de gratidão!  
Du Sutra (1) Maravilhoso do  
[Veículo Único

O meu coração não duvida.

### **Côro**

Quando caio sôbre a terra o meu  
[corpo desfaz-se.  
Penso nas coisas passadas e rogo  
Pela minha Salvação.

Sou a Neve Branca  
Obstinada em amontoar-se sôbre  
[si mesma

Sob a lua, na friura da aurora.

### **Espírito da Neve**

Pisando a neve dos cimos e o gêlo  
[dos riachos  
No caminho do afastamento que  
[leva à Salvação,

Ando perdida, à procura.

### **Côro**

Com a barca, que ao passar os  
[rápidos do rio Noda, no  
[país de Tsu,

Evita os rochedos e rodeia os  
[abismos,

O meu coração ignora onde vai.  
A manga do meu vestido está  
[molhada, são as lágrimas  
Que faz correr o sentimento da  
[minha fragilidade.

Liberta-me, ó Monge!  
Diz ela, e faz rodar o seu manto  
[florido.

O seu bailado tem a ondulação  
[dos flocos que flutuam.

### **Espírito da Neve**

A aurora desponta.  
Sôbre o Rio Noda a bruma  
Aqui e além rasgada.

### **Côro**

Deixa aparecer

### **Espírito da Neve**

A minha figura verdadeira.

### **Côro**

A sua figura verdadeira.  
Os mantos de nuvens da madru-  
[gada alongam-se sôbre  
[os cimos.

### **Espírito da Neve**

Rompe o dia.

### **Côro**

E ela, da luz, tímida, parte.  
Dos ramos do caminho da mon-  
[tanha

Pendem as flôres de neve.  
E pouco a pouco a sua forma se  
[esvaece.

1) Tratado onde estão reunidas, sob a forma de curtos aforismos, as regras do rito, da moral, da vida cotidiana.



# Sumidagawa ou "nas margens do rio Sumida"

(Sumidagawa)

por Juro Motamasa

Personagens:

Barqueiro

Viajante

Mãe, uma louca

Fantasma de uma criança.

Cena: O Rio Sumida, na província de Musashi. No meio do palco vê-se uma pequena armação de madeira coberta de seda, encimada por alguns ramos: é o túmulo de Umewaka.

(Começa a música de entrada, nanoribue, e entra o **BARQUEIRO**, de quimono azul com largas manchas amarelas. O **BARQUEIRO** pára ao lado esquerdo do palco e vem depois sentar-se em frente do **CÔRO**. A orquestra toca até à segunda fala).

**BARQUEIRO**

Sou o Barqueiro do Rio Sumida, na Província [de Musashi.



Hoje tenho de conduzir o barco depressa para passar tôda esta gente.

Celebra-se na aldeia um grande serviço budista em memória de alguém

E padres e leigos juntaram-se em grande número.

Escutai bem, todos vós!

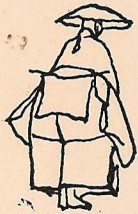
**VIAJANTE**

Vou de viagem para as terras do Leste  
Vou de viagem para as terras do Leste.



Este Noh baseia-se numa antiga lenda cuja ação se passa junto ao Rio Sumida, num lugar perto de Tóquio, onde hoje existe um templo budista.

Uma pobre mulher perdeu o filho de doze anos que lhe foi roubado por um ladrão de meninos. O ladrão levou a criança para as províncias do Leste, mas quando chegaram perto de Edo (hoje Tóquio), o rapazinho adoeceu e o ladrão abandonou-o. A criança morre e é enterrada à beira do caminho. A mãe finge-se louca e vai pelo país à procura do filho. Quando vai passar o Rio Sumida, o barqueiro conta-lhe que na margem oposta está enterrada uma criança e que por sua alma vai ser celebrado um serviço religioso budista (nembutsu). A pobre mulher pergunta a idade e o nome do menino morto — era o seu filho. O Barqueiro a conduz junto ao túmulo e ambos cantam na cerimônia budista. A voz do menino acompanha-os no canto. Então o fantasma da criança aparece. É este um dos momentos mais intensos, sublimes, de teatro.



Que cansativas viagens por caminhos tão lon-  
[gos!

CÔRO

Vou de viagem para as terras do Leste  
Que cansativas viagens por caminhos tão lon-  
[gos!

VIAJANTE

Venho da capital. E vou de visita a um amigo  
nas bandas do Leste.  
Passei montanhas que se perdem lá longe  
entre nuvens e bruma.  
Tantas províncias e fronteiras atravessei no  
meu caminho!  
Já vejo o célebre Rio Sumida.  
E agora cheguei ao embarcadouro.  
Cheguei ao embarcadouro.  
Apressando o passo cheguei ao barco.  
Ao barco que vejo prestes a partir.  
Vou ver se chego a tempo de apanhá-lo.  
Eh, Barqueiro! Deixa-me entrar no teu barco!  
**(O barco é representado apenas por uma  
fina vara no chão).**

BARQUEIRO

(Levantando-se)

De bom grado. Subi!  
Mas que ruído é aquêlê além de onde vindes?

VIAJANTE

É uma doida que vem da capital  
E as pessoas acham graça às suas loucas  
danças.

BARQUEIRO

Se assim é, não partiremos já  
Vamos esperar por essa louca .  
**(Entra uma mulher vestida com um  
manto de sêda verde e chapéu lacado de  
preto; trás na mão um ramo verde de  
hambú, insígnia das loucas; trás uma  
máscara Fukai).**

MÃ E

“Ainda que o espírito de uma mãe esteja per-  
[turbado  
O amor do seu filho aperta-lhe o coração”.  
Agora compreendo êstes versos.  
Por onde andarâ perdido o meu filho?  
Perguntarei a êstes viajantes?  
Pensará êle na aflição de sua mãe?



Não murmura o próprio vento.  
CÔRO

Na sua voz invisível aos pinheiros que espe-  
[ram?

**(A mãe dá uma volta pelo palco e faz  
um breve bailado ao som do CÔRO e  
orquestra. Depois fala perto da primeira  
coluna).**



MÃ E

Neste mundo como o orvalho efêmero

CÔRO

Passarei os meus dias lamentando o meu in-  
[fortúnio?

MÃ E

Na capital, em Kita-Shirakawa, por muitos  
[anos eu vivia.

Um dia, porém, meu filho foi roubado por um  
[ladrão de crianças.

Disseram-me que o levaram para lá da bar-  
[reira de Osaka

Para as longínquas terras do Leste.  
Desde êsse dia, com o espírito perturbado,  
Vagueio desesperada à procura  
Dilacerada pela saudade de meu filho.

CÔRO

“Mesmo separada por milhares de léguas”,  
Diz o poema, “a mãe nunca esquece o seu  
[filho”.

Ainda que o laço que os une não passe além  
[do túmulo.

Ah, pobre de mim que ainda neste mundo fui  
[separada de meu filho.

Tal como as aves “as quatro aves tenras que  
[deixaram o seu ninho”.

Acabará aqui a minha busca fatigante?  
Ao Rio Sumida cheguei  
Cheguei ao Rio Sumida  
Cujas águas correm entre Musashi e Shimosa.

MÃE

Barqueiro, deixa-me entrar no teu barco.

BARQUEIRO

De que terra vens? E vais para onde?

MÃE

Da capital venho, em procura de alguém.

BARQUEIRO

Mulher da capital que parece uma louca,  
Se não nos divertires com as tuas maluquices,  
Não te deixo subir para o barco.

MÃE

Ó, como és cruel! Pois que és o barqueiro do  
[Rio Sumida,  
Deverias dizer: "Entra no barco já que a noi-  
[te cai".

E apesar disso recusas-me passagem, a mim,  
uma senhora da capital!

Não fica bem a um barqueiro do Rio Sumida.

BARQUEIRO

Vê-se que tens a linguagem elegante da gen-  
[te da capital!

MÃE

As tuas palavras lembram-me o poema

Que Narihira compôs neste lugar:

"O aves-de-Miyako, se sois dignas do vosso  
[nome,

Dizei-me, é viva ou morta a minha amada?"  
(Olha ao longe).

Ó barqueiro, aquela ave branca além, desco  
[nhecida na capital,

Que nome tem?



BARQUEIRO

É uma gaivota.

MÃE

Pouco poético! A beira mar podem chamar-  
[lhe gaivota, tarambola,

Ou o que quiseres, mas aqui, no Rio Sumida,  
Por que não ave-de-Miyako?

BARQUEIRO

Embora habite neste lugar famoso,  
Nunca aprendi uma linguagem fina  
E por isso, em vez de ave-de-Miyako,

MÃE

Disseste que é uma gaivota que vem do mar.

BARQUEIRO

Assim Narihira há muitos anos

MÃE

Perguntava: "É dêste mundo ou não?"

BARQUEIRO

Pensando na mulher amada que na capital  
[deixara.

MÃE

Movida por uma saudade igual  
Vim às terras do Leste em busca  
Do meu filho bem-amado.

BARQUEIRO

Suspirar por uma mulher querida

MÃE

Procurar um filho perdido

BARQUEIRO

São dores que nascem

MÃE

Do amor.

CÔRO

(Enquanto a mãe dança).

Também eu quero perguntar-te, ave-de-Miyako,  
Quero perguntar-te:

O meu filho adorado está ou não vivo nas ter-  
[ras do Leste?

Por mais que interrogue, não me responde.

Cruel ave-de-Miyako!

Ave rústica te chamaria.

"Junto do Rio Horie

Sulcado de barcos ligeiros

As aves-de-Miyako soltam seus cantos".

Além, em Naniwa, a Ocidente,

Aqui, no Sumida, a Nascente...

Quando penso que vim tão longe!

Ó barqueiro, o teu barco está cheio de viajan-  
[tes,



Deixa-me subir, imploro-te!

(A Mãe findou a dança e ajoelha diante do Barqueiro. Tira o chapéu e vê-se claramente, pela primeira vez, a extraordinária beleza de sua máscara).

BARQUEIRO

Nunca vi uma louca falar tão bem.

Sobe depressa a bordo. É perigosa a travessia.

Tem cuidado, senta-te e fica quieta.

Tu viajante, entra também.

A Mãe e o Viajante sentam-se de joelhos, o Barqueiro fica de pé).

VIAJANTE

Que faz toda aquela gente além

Sob os salgueiros?



BARQUEIRO

Celebram uma grande cerimônia budista co-  
[memorativa

De um acontecimento bem triste

Que vos vou contar enquanto atravessamos  
[para a outra margem.

Foi no ano passado, no décimo quinto dia do  
[terceiro mês,

Exatamente no mesmo dia que hoje.

Um ladrão de crianças levava consigo

Um rapazinho de uns doze anos

A caminho de Leste.

O inocente, que não estava habituado a viajar,

Adoeceu e sem poder dar mais um passo, caiu  
[exaustão além

A beira do Rio.

Há neste mundo homens sem coração!

O ladrão abandonou a criança doente na es-  
[trada

E continuou o seu caminho.

Mas a gente dêste lugar, adivinhando

No gentil aspecto da criança uma história in-  
[feliz,

Rodeou-a de cuidados.

Uma existência anterior, porém, havia

Certamente já marcado o seu destino.

Quando chegaram os seus últimos momentos

Perguntaram-lhe: "Onde nasceste? Quem és  
[tu?"

"Nasci", respondeu, "na capital, em Kita-Shi-  
[rakawa,

E sou filho do Senhor Yoshida. Tendo perdido  
[meu pai,

Vivia com minha mãe, sozinho.

Fui roubado por um ladrão de meninos e che-  
[guei a este lugar.

Peço que me enterreis aqui à beira do cami-  
[nho

Assim sentirei a sombra dos viajantes

Da capital sobre o meu túmulo;

E plantai um salgueiro em minha memória".

Pronunciou estas palavras serenamente como  
[um homem;

Recitou uma prece e morreu.

Que história bem triste!

Talvez haja neste barco pessoas da capital

Mesmo que não sejam das suas relações

Que ao passar rezem por êle.



(A Mãe põe a mão sobre o rosto).

Vêde! Enquanto vos enfadava com a minha  
[longa história

Chegamos à margem. Desembarcai!

(O Barqueiro faz com o braço o gesto  
de acostar o barco).

VIAJANTE

Vou ficar aqui hoje

E embora não conhecesse o menino irei rezar  
[por êle.

(Levanta-se, dá três passos e senta-se de  
nôvo ao lado do Côro — o que quer di-  
zer que saiu do barco. A Mãe fica imó-  
vel).

BARQUEIRO

Tu, aí, ó louca, porque não desembarcas?

Desce depressa!  
O que ela é de sensível — a minha história  
[fê-la chorar!]

Vá, desce depressa!  
**(Repara na tristeza da Mãe, quando ela  
esconde mais o rosto sob a manga do  
quimono).**

MÃE  
Barqueiro, há quanto tempo aconteceu a tris-  
[te história que contaste?  
**(Tira a mão do rosto e volta-se um  
pouco).**



BARQUEIRO  
No ano passado, no terceiro mês, no mesmo  
[dia de hoje.

MÃE  
E que idade tinha o menino?

BARQUEIRO  
Doze anos.

MÃE  
Seu nome?

BARQUEIRO  
Umewakamaru.

MÃE  
E o nome do pai?

BARQUEIRO  
O Senhor Yoshida.

MÃE  
E nem pai, nem mãe, vieram em sua procura?

BARQUEIRO  
Nenhum dos seus parentes.

MÃE  
Nem sequer a mãe?

BARQUEIRO  
Que perguntas inesperadas!

MÃE  
Bem sei a razão porque nem pais nem paren-  
[tes vieram em sua procura.  
Esse menino é o filho que eu pobre louca  
[procuo!



Será tudo isto um sonho?  
Ó destino cruel!  
**(Põe o chapéu no chão e cobre de nôvo  
o rosto para encobrir a dor).**

BARQUEIRO  
Quem poderia adivinhar? Era então o teu fi-  
[lho?  
Pobre mulher! Vou mostrar-te o lugar do seu  
[túmulo.

Vem comigo.  
**(Deita a vara no chão, ajuda a Mãe a  
levantar-se e ampara-a até ao túmulo).**  
Aqui está a sepultura do teu filho.  
Reza pelo repouso da sua alma, como só tu  
[podes fazer.



MÃE  
Contra tôda a esperança, esperei  
Encontrar o meu filho.  
Por isso vim a estas estranhas terras do Leste.  
Agora êle já não é dêste mundo.  
Apenas pude encontrar esta campa onde re-  
[pousa.

Ó, cruel destino!  
Foi então para isto que lhe dei o sêr  
Para ser arrebatado do seu país natal  
Para estas longínquas terras do Leste  
Tornar-se pó à beira do caminho?  
Será possível que o meu filho durma  
Sob esta terra que a erva espêssa cobre?

**(A Mãe levanta-se um pouco, move a  
mão como que a escavar a terra, senta-  
se depois e chora).**



## CÓRO

Ó vós aí, cavai a terra  
Para que eu possa mais uma vez  
Olhar a sua forma mortal.  
Foi-se aquêlo cuja vida tenra era cheia de  
promessas,  
E aquela cuja vida é inútil ficou no mundo.  
A imagem do filho aparece diante dos seus  
[olhos

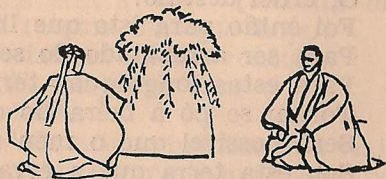
E logo se apaga.  
Neste mundo carregado de sofrimento  
Tal é o curso da vida humana.  
Os ventos da morte  
Espalham da vida as flôres primaverís  
As nuvens da impermanência velam  
O brilho da lua da verdade  
Que ilumina a longa noite das mortes e dos  
[renascimentos.

Em verdade diante dos meus olhos  
Vejo agora quanto a humana vida é efêmera.

## BARQUEIRO

(Levanta-se, com um gongo e um pe-  
queno martelo nas mãos).

De nada servem agora as tuas lágrimas,  
Roga apenas pelo seu repouso no outro mundo.  
Nasceu a lua, a brisa sopra, a noite avança.  
É tempo de recomoçarmos as nossas preces.  
Pedindo que ela o acompanhe  
Puseram-se a tocar os gongos.



## MÃE

No excesso da dor  
A mãe é incapaz mesmo de rezar uma oração  
Cai ao chão e apenas chora.

## BARQUEIRO

É bem triste! Mais que nenhuma outra  
É a oração da mãe que consolará o filho morto.  
Isto dizendo, às mãos da mãe passou o gongo.

## MÃE

Dizes bem  
Pois que é pelo meu filho  
Tocarei o gongo,



## BARQUEIRO

Os soluços dela cessam e em voz clara  
MÃE  
Com êles entoa preces sob a lua que brilha.

## BARQUEIRO

O pensamento dela voa para a Terra Ociden-  
[tal da Bem-Aventura]

## MÃE E BARQUEIRO

Adoração! No Paraíso de Oeste  
Três mil miríades de vêzes  
O mesmo nome se eleva, Amida Butsu!

## CÓRO

Adoração a Amida BUTSU! Adoração!

## MÃE

Do Sumida  
Juntam-se as vozes  
Das vagas e da brisa

## CÓRO E FANTASMA DA CRIANÇA

(Nítidamente ouvida).

Adoração a Amida Butsu!  
(Três vêzes).



## MÃE

Ó! Entre o côro de vozes  
Ouvi a voz do meu filho.  
Dir-se-ia que êle reza no interior dêste túmulo.

## BARQUEIRO

Também nós, como tu, ouvimos.  
Calai-vos! Que ela apenas entoe a oração.

## MÃE

Que eu possa ao menos ouvir mais uma vez  
[a sua voz!

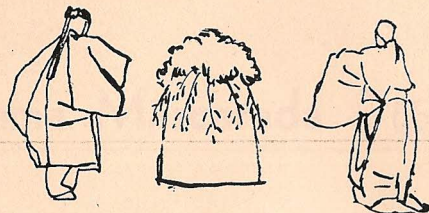
## FANTASMA

Adoração a Amida Butsu! Adoração a Amida  
[Batsu!

## CÓRO

Ouviu a voz do filho  
E a imagem dêle aparece diante dos seus olhos.

(O menino surge por trás do túmulo; traz um quimono branco, haori castanho claro e tem longuíssimos cabelos pretos; o ator é uma criança de uns seis anos).



M ã E

És tu meu filho?

FILHO

És tu minha mãe?

(A Mãe deixa cair o gongo e o martelinho e corre para o filho, que desaparece atrás do túmulo. Confusa, dá três passos para uma coluna. O Menino aparece de nôvo, silencioso. A Mãe abre os braços para abraçar o Filho, mas êste desaparece como da primeira vez e a Mãe cai, abraçando o vazio. A Mãe levanta-se então, aproxima-se do túmulo e fica a olhar os ramos do salgueiro, depois lentamente, afasta-se e fica junto da coluna a chorar).

CÔRO

Quando ela tenta abraçá-lo  
A imagem apaga-se e desaparece;  
Conforme a visão se apaga e reaparece  
Maior a sua saudade.  
A Aurora começa a despontar.  
Da imagem nenhum indício resta.  
O que ela julgara ser o filho  
Era apenas um monte de terra  
Perdido no baldio desolado.

Que a tristeza e a doce piedade encham os  
[corações!  
Que a tristeza e a doce piedade encham os  
[corações!



## A Dama Mascarada

A história desta farsa é inspirada num episódio do romance "Genji Monogatari". Intitula-se: "Suminuri" (As Máscaras), pertencendo ao gênero "Kiogen" que podemos traduzir por: ligeira farsa.

O assunto refere-se a uma gueixa, um dêsses entezinhos graciosos, quiméricos, cujo mistér se resume em vir fazer-nos companhia, durante os festins nas chayas, ora servindo o vinho, ora cantando, ou dedilhando em instrumentos.

"O'Umé" (a flor da ameixeira) é a gueixa. Um negociante japonês, um tanto maduro e já marcado por muitas afeições, apaixonou-se pela môça; seguem-se os habituais desregramentos: banquetes faustosos, os gastos enormes que a môça exige, enfeites para o cabelo, anéis, jóias, sêdas para os quimonos e o resto.

Um velho servo dedicado e muito esperto procura apagar no

amo a paixão que o alucina, procurando convencê-lo de que O'Umé não o ama; só quer o seu dinheiro, só quer a sua bôlsa. Mas o apaixonado replica que não é assim, que O'Umé é um modêlo de desinterêsse e de ternura. Enfim o servo, que já tinha um plano, promete oferecer ao amo uma prova indiscutível do que afirma; e com êsse fim foi combinada uma entrevista com a gueixa, devendo o negociante simular uma partida súbita, uma rutura inadiável. Assim sucede.

Palestra-se, serve-se o chá, entra-se no assunto. O'Umé mostra-se inconsolável, ferida mortalmente em seus afetos... e também em seus interêsses... Vem então o capítulo dos choros. O'Umé, furtivamente, ia molhando os dedinhos na xícara de chá e encharcando as pálpebras, de sorte que o seu pranto compun-

gia. O negociante, alheio ao ardid, já ia se comovendo sèriamente. Então o servo astuto, a quem nada escapava, substitui a xícara de chá por uma com tinta de escrever.

O'Umé, distraída continua o gesto. O efeito é deplorável: o rosto da môça encontra-se em breve todo mascarado. Então o negociante, desenganado, mas reprimindo o riso, oferece à sua querida, em lembrança da última entrevista, um gracioso espelho. Ela agradece e naturalmente mira-se nêle. Espanta-se, até que compreende.

Diz-lhe o negociante, sarcástico: — "Por que é que tens o rosto mascarado?"

O'Umé encontra resposta digna da situação: — "Choro, choro por ti, ingrato!... E tanto choro, que a côr negra dos meus olhos se dissolve nas minhas próprias lágrimas!" E assim termina a peça.



# A Dama Mascarada (Suminuri Onna)

---

Personagens:

Senhor feudal.

Taro, seu feudal.

Sua amante.

**Taro**

Meu Senhor, chamou-me?

**Senhor**

Sim. Penso regressar amanhã à província. Não sei se me hei-de despedir ou não daquela pessoa que tu sabes.

**Taro**

Como ela é muito ciumenta acho que é melhor ir vê-la.

**Senhor**

Também me parece. Vamos até lá então.

**Taro**

Muito bem.

**Taro**

Não, êle está lá dentro.

**Amante**

Estás a enganar-me! Contudo vou ver.

(Pausa)

É verdade, é mesmo êle! Que saudade tinha de vos ver! Que vento vos trouxe aqui hoje? Foi por engano que viestes para êstes lados!

**Senhor**

Tens tôda a razão para me censurar. Mas tenho estado tão ocupado êstes últimos tempos que nem tive tempo para te vir ver. Taro tem tido também muito serviço e por isso não te mandei sequer uma cartinha por êle.

**Amante**

Estás a dizer isso para me consolar. Mesmo que tivésseis muito que fazer, podíeis ter mandado Taro! Já vos esqueceste de mim com certeza!

**Senhor**

Posso lá esquecer-me de ti? Na verdade não tive tempo para te visitar. Hoje vim por causa de um assunto importante. Vais ficar contente. Venci a ação judicial em que tenho andado envolvido; a sentença atribuiu-me ex-

tensas terras que vão aumentar muito os meus domínios.

**Amante**

Que contente fico! Parabéns! Andava também muito preocupada com essa ação. Que bom ter-vos sido favorável e receber assim largos domínios!

**Senhor**

Há no entanto um outro assunto que receio te faça desmaiar.

**Amante**

Não me façais sofrer, dizei depressa do que se trata!

**Senhor**

Foi-me concedida licença para voltar para a província. Como parto amanhã, vim dizer-te adeus.

**Senhor**

Vem comigo.

**Taro**

Vamos.

**Senhor**

Poderia mandá-la chamar aqui. Mas quando vierem outras pessoas visitar-me pode causar-

me embaraços. É melhor eu ir despedir-me.

**Taro**

Também acho melhor.

**Senhor**

Como ela tem uma grande paixão por mim, é possível que caia desmaiada quando souber que vou partir amanhã.

**Taro**

Sim, vai lamentar-se muito.

**Senhor**

Eis-nos chegados à casa dela. Entremos. Dá-me um assento.

**Taro**

Aqui o tem.

**Senhor**

Vai à cozinha preveni-la da minha chegada.

**Taro**

Sim meu Senhor, com sua licença.

**Amante**

Ouçõ lá dentro uma voz familiar. Quem está aí?

**Taro**

Sou eu.

**Amante**

Deixa de cerimônias, tu não precisas pedir licença. Entra.

**Taro**

Receava que tivesses visitas. Está ali aquela pessoa.

**Amante**

A pessoa que te pedi que me trouxesses?

**Taro**

Exatamente.

**Amante**

Que aconteceu? Essa pessoa que eu espero há muito já me abandonou. E por que razão veio agora? Não estarás a fazer troça de mim?

**Amante**

Que? Partis amanhã para a província?

**Senhor**

Sim, amanhã.

**Amante**

(Pondo disfarçadamente a água da vasilha nos olhos)

Recebi-vos com a esperança de guardar-vos aqui muito tempo comigo. Se soubesse que vinheis despedir-vos, não vos teria sequer recebido.

(Continua a fingir que chora, deitando sempre água nos olhos. Taro descobre o ardil)

**Taro**

Pensei que estivesse a chorar de verdade, mas ela está apenas fingindo, molhando os olhos com a água da vasilha! Vou avisar o meu patrão!

(Chama o Senhor à parte)

**Senhor**

Que aconteceu?

**Taro**

Julgais que ela está a chorar de verdade?

**Senhor**

Que pergunta tão estúpida! Como se pode duvidar de uma pobre mulher que está tão triste?

**Taro**

Não vêdes que põe água da vasilha nos olhos para fingir que chora?

**Senhor**

Não digas infâmias!

**Amante**

Meu Senhor, onde estais?

**Senhor**

Foi o Taro que me chamou ali para me dizer uma coisa.

**Amante**

Vindes ver-me depois de tão longa ausência e já vos aborreceis de mim e ides lá fora. Já sei que na província vos ides esquecer completamente de mim. Oh, estou tão triste!

**Senhor**

Como hei-de poder esquecer-me da minha amada? Logo que chegar à província, escreverei.

**Amante**

Dizeis isso agora, mas quando chegardes à província, ides ter tantos divertimentos e prazeres que nunca mais vos lembrareis de mim, com certeza teríeis vindo ver-me mais vêzes. Mas ultimamente tendes procurado todos os motivos para não vir; nem sequer um bilheteinho por Taro me mandastes. Se soubesse que me esperava uma separação tão triste, não vos teria amado tanto! Oh, que infeliz eu sou.

**Taro**

(Chamando à parte o Senhor)

Ela cada vez põe mais água nos olhos! Como é que não vêdes isso, Senhor?

**Senhor**

Cala-te! Estás a dizer infâmias contra uma mulher sincera e infeliz, a desfazer-se em prantos!

**Taro**

(Falando sozinho)

Que estúpido é o meu patrão! E não acredita em mim! E que demônio de mulher! Mas como hei-de envergonhá-la? Ah, tenho uma boa idéia.

(Substitui, na vasilha, a água por tinta preta)

Agora o patrão vai compreender por fim.

**Amante**

Onde foi o meu Senhor?

**Senhor**

Saí um momento, havia ali alguém que me queria falar.

**Amante**

Já vos incomodo com as minhas tristes lamentações?

**Senhor**

Minha querida, vê se comprehendes. Tu nunca me incomodas. Como parto amanhã, tenho tanta coisa a resolver! E só por isso.

**Amante**

Tenho sofrido tanto na solidão a que o meu Senhor me abandonou! Que vai ser de mim, triste, quando estiver longe?

**Senhor**

Não te aflijas, querida, logo que chegar à província, mando Taro vir buscar-te.

**Amante**

Que dizeis? Taro virá buscar-me?

**Senhor**

Sim, sim.

(Vê o rosto dela todo mascarado e tem um grande choque. Afasta-se para o lado e chama Taro)

Taro, Taro! Vem aqui!

**Taro**

Não há-de ter nada que me dizer.

**Senhor**

Tenho, vem aqui!

**Taro**

De que se trata?

**Senhor**

O que é aquilo?

**Taro**

Não me quisestes acreditar. Troquei a água por tinta preta.

**Senhor**

Ah! Muito bem feito! Esta mulher é falsa como o demônio! De que maneira vamos fazer com que ela se envergonhe?

**Taro**

Vamos mostrar-lhe a linda cara que tem.

**Senhor**

Boa idéia! Vou dar-lhe êste espelho de bôlso como recordação.

**Taro**

Muito bem!

**Amante**

(Entrando de nôvo em cena)

Se não mandais Taro trazer-me recados vossos aqui de perto, não tenho esperanças que o mandeis da província vir buscar-me. Quando estiverdes longe, ao lado da vossa linda espôsa, nunca mais vos lembrareis de mim, nem em sonhos. Ah, sou tão desgraçada que já nada na vida nem no mundo me interessa.

**Senhor**

Não digas isso. Logo que chegue à província mando Taro buscar-te; até lá, sempre que te lembrares de mim, faze de conta que me tens neste espelho que te deixo de recordação, para te consolar.

**Amante**

Prometeis que me mandais buscar por Taro? E quereis que me mire neste espelho para matar saudades vossas?

**Senhor**

Isso, isso.

**Amante**

Então aceito com gôsto tão gentil oferta.

**Senhor**

Muito me alegra. Abre então a caixa e mira-te no espelho.

**Amante**

Vou abrir então.

(Abre a caixa, tira de lá o espelho e mira-se)

Ah, seu patife, estêve a fazer pouco de mim! Ah, vou vingarme!

**Senhor**

Não fui eu! Não fui eu! Foi o Taro que fêz isso!

**Amante**

O Taro fêz pouco de mim! Faço-o em pedaços! Eu vou devorá-lo!

(Mascara a cara de Taro com tinta preta)

**Taro**

Não fui eu! Não fui eu! Foi o patrão! Perdoai-me!

(Dizendo isto tenta fugir)

**Amante**

Seu bandido, que me insultou! Faço-o em pedaços! Eu devoro-o!

**Senhor**

Não fui eu! Perdão! Perdão!

**Amante**

Não fuja, que hei-de apanhá-lo, seu descarado! Hei-de agarrá-lo, nunca mais foge!

(Persegue o Senhor e mascara-lhe a cara com tinta preta).

**Publicações e textos à disposição do  
leitores na secretaria d'O TABLADO**

Saiu o 1.º volume (que estava esgotado) das peças de Maria Clara Machado com: PLUFT, O FANTASMINHA — A BRUXINHA QUE ERA BOA — O RAPTO DAS CEBOLINHAS — CHAPEUZINHO VERMELHO — O BOI E O BURRO NO CAMINHO DE BELÉM. Preço: NCr\$ 6,00.

E também o 3.º volume das peças de Maria Clara Machado com: A MENINA E O VENTO — A GATA BORRALHEIRA — MAROQUINHAS FRU-FRU e MARIA MINHOCA. Preço: NCr\$ 4,00.

**TEXTOS PUBLICADOS PELOS CADERNOS DE TEATRO:**

Auto de Natal, adaptação do Evangelho segundo S. Lucas, por Octávio Lins .....	14
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente .....	14
Vamos Festejar o Natal, peça em um ato para teatro de máscaras de Hilton Carlos de Araújo .....	17
Os Viajantes, peça de Natal para ser representada por crianças de MCM .....	19
Irmão Chiquinho e o Lobo, peça para ser representada por crianças de MCM .....	19
Os Mistérios da Virgem ou Auto, de Mofina Mendes, 1 cena de Gil Vicente .....	20
O Pastelão e a Torta, peça medieval de 1 ato .....	23
Os Cegos, peça de 1 ato, de M. Ghelderode .....	24
Duas Farsas Tabarínicas .....	25
Uma Consulta, peça de 1 ato, de A. Azevedo .....	25
O Jôgo de São Nicolau, de Chancerel .....	26
O Moço Bom e Obediente, de Barr e Stevens .....	28
O Urso, peça de 1 ato, de Chekov .....	29
O Vaso Suspirado, de Francisco Pereira da Silva .....	30
Farsa do Mancebo que casou com Mulher Geniosa, de Casona ....	31
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente .....	31
O Boi e o Burro no Caminho de Belém, de MCM .....	32
O Carteiro do Rei, de Rabindranath Tagore .....	33
Antígona de Sófocles, adaptação de Leon Chancerel .....	35
As Interferências, de MCM .....	36
Piquenique no Front, de Arrabal .....	36
O Jôgo de Adão, peça medieval .....	37
Farsa do Advogado Pathelin, peça medieval .....	37
A Cova de Salamanca, de Cervantes .....	38
O Pedido de Casamento, de Anton Chekov .....	38
Antes da Missa, de Machado de Assis .....	39
O Caso do Vestido, de Carlos Drummond de Andrade .....	39
A História do Jardim Zoológico, de Albee .....	40
Viagem Feliz de Trenton a Camden, de Thornton Wilder .....	40
Aquêlê que diz "Sim" e Aquêlê que diz "Não", de Berthold Brecht	41

**SÓBRE FANTOCHES:**

Temas Simples para serem improvisados .....	14
Peças de Fantoques: Ns. 15 — 16 — 17 — 18 — 19 — 20 — 21 — 22 — 23 — 24 — 26 — 31 e 34.	

**ACHA-SE A VENDA NA SECRETARIA DO TABLADO:**

da EDITORA AGIR:	NCr\$
Bôdas de Sangue, de G. Lorca .....	3,50
Yerma, de G. Lorca .....	3,50
O Pagador de Promessas, de Dias Gomes .....	3,50
Oração para uma Negra, de Faulkner .....	3,50
Living-Room, de Graham Greene .....	3,50
Natal na Praça, de Henri Ghéon .....	3,50
O Auto da Compadecida, de Suassuna .....	3,50
Joana D'Arc entre as Chamas, de Claudel .....	3,50
A Visita da Velha Senhora, de Duerenmatt .....	3,50
Chapéu de Sebo, de Francisco Pereira da Silva .....	3,50
Longa Jornada Noite Adentro, de Eugene O'Neill .....	4,00
Pedreira das Almas — O Telescópio, de Jorge Andrade .....	4,00
Teatro I, de MCM .....	6,00
Teatro III, de MCM .....	4,00

**da EDITORA LETRAS E ARTES:**

A Megera Domada, de Shakespeare .....	3,50
Lisbela e o Prisioneiro, de ?????? .....	3,50
Alto Tor, de Maxwell Anderson .....	3,50
Como Fazer Teatro, de Henning Nelms .....	8,00
Como Fazer Televisão, de Bluem Cox Mclhenon .....	7,00
Pinto Calçudo Descobre o Brasil, de Virgínia Vali .....	4,00
Diário de um Louco, adaptação cênica de um conto de Gogol, por Rubem Rocha Filho .....	1,50
O Disco do "Cavalinho Azul", Música de Reginaldo de Carvalho .	2,00
CADERNOS DE TEATRO, número avulso .....	1,20
Assinatura (4 números) .....	4,80

**Qualquer das publicações acima poderá ser pedida a:**

O TABLADO, Av. Lineu de Paula Machado, 795 - ZC20 - Rio de Janeiro  
- GB.

Pagamento: Cheque visado em nome de Eddy Rezende Nunes, pagável  
no Rio de Janeiro ou pelo Serviço de Reembólso Postal.

**ONDE ENCONTRAR OS CADERNOS DE TEATRO:**

O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795

LIVRARIA AGIR — Rua México, 98-B

LIVRARIA LER — Rua México, 31-A

LIVRARIA NOVA GALERIA DE ARTE — Av. Copacabana, 291-D

TEATRO NOVO — Av. Gomes Freire, 474

LIVRARIA STA. ROSA — Teatro Santa Rosa — Rua Visconde de Pirajá,  
22 - S. Paulo

LIVRARIA TEIXEIRA — Rua Marconi, 40