

DIAS, Luciana. **Percursos dramaturgicos Brechtianos: Diz que sim, Diz que não.** João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba. Mestrado Profissional em Artes em Rede Nacional (PROFARTES); Paula Alves Barbosa Coelho. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); Mestrado. Professora de educação básica, teatrologa e dramaturga.

RESUMO: O presente estudo é um recorte da pesquisa de mestrado desenvolvida na Universidade Federal da Paraíba, intitulada "Diz que sim, Diz que não: experimento teatral brechtiano na escola formal". Considerando a peça didática (Lehrstück) "Diz que sim, Diz que não", de Bertolt Brecht, verifica-se o tema questionador de "estar de acordo", as relações entre a questão social e o aspecto individual. Objetiva-se verificar teoricamente a dualidade proposta na escritura nas versões que diz: Sim e Não ressaltando os aspectos dramaturgicos; trazendo a origem de sua narrativa, baseado no teatro *nô*, com a peça *Tanikô* – o ritual do lançamento no vale, de Konparu Zenchiku, e seu reflexo na construção da peça didática. Para tanto, procede-se à análise textual de suas estruturas, verificando a ação, os personagens e a presença do coro; percorrendo com Bertolt Brecht e os teóricos Sakae Giroux (1991), Márcia Namekata (2014). Desse modo, observa-se os conceitos de modelo de ação (Handlungsmuster) e estranhamento (Verfremdung) contidos na peça didática brechtiana que fazem o leitor ou o participante do ato teatral refletirem sobre a questão social; o que permite concluir que o texto se adequa a realidade atual quanto ao discernimento que se deve ter com posicionamentos sociais de velhos e de novos hábitos, bem como sobre ações que passam despercebidas no cotidiano e que podem ser estranhadas e compreendidas com um novo olhar.

PALAVRAS-CHAVE: Brecht, Peça didática, Diz que sim, Diz que não.

ABSTRACT: The present study is a part of a master's research developed at the Federal University of Paraíba, titled "He said yes, He said no: a Brechtian theatrical experiment in formal school". Considering the didactic play (Lehrstück) "He said yes, He said no," by Bertolt Brecht, there is a questioning theme of "agreeing", the relations between the social question and the individual aspect. The objective is to verify theoretically the duality proposed in the writing in the versions that says: Yes and No highlighting the dramaturgic aspects; bringing the origin of its narrative, based on the Noh theater, with the play Taniko - the ritual of the release in the Konparu Zenchiku valley, and its reflection in the construction of the didactic play. In order to do so, we proceed to the textual analysis of its structures, verifying the action, the characters and the presence of the choir; discussing with Bertolt Brecht and the theorists Sakae Giroux (1991) and Márcia Namekata (2014). Thus, it is possible to observe the action model (Handlungsmuster) and strangeness (Verfremdung) concepts contained in the Brechtian play that make the reader or the participant of the theatrical act reflect on the social question; From this perspective it is viable to concluded that the text is adequate to the current reality regarding the discernment that must arise with social positions of old and new habits, as well as about actions that go unnoticed in daily life and that may be strange and understood with a new approach.

KEYWORDS: Brecht, Didactic play, He said yes, He said no.

O gênero teatral nô¹ conhecido no ocidente como teatro de máscaras, tem os principais representantes Kan'ami (Kwanami), ator, adaptador e criador de peças; Zeami que além de escrever peças teatrais redigiu vinte e um tratados com reflexões sobre o assunto. De acordo com Namekata (2014, p.274) o teatro nô teve sua origem na antiguidade japonesa, baseada em três artes: o *bugaku* (arte voltada a aristocracia japonesa, no século VII), o *sarugaku* (divertimentos variados, com origem na China e difundido no Japão) e o *dengaku* (danças primitivas ligadas à colheita do arroz). Na formação do teatro nô, o *bugaku* foi uma das primeiras representações a fazer parte, caracterizando-se por arte oficial da corte, com pouca influência da arte popular. Diferentemente do *sarugaku* que era aberta às mais diversas transformações, com apresentações cômicas com mágicas e acrobacias. O *dengaku* se tornou uma arte de espetáculo, baseada nos cânticos e nas danças rurais realizadas durante a repicagem do arroz, destinadas às divindades com o intuito de assegurar uma boa colheita. Desenvolveu-se aprimorando a arte de imitar, com base em fatos da vida cotidiana da época. Tornando as apresentações atuais e atraentes.

O *sarugaku* e o *dengaku* exerceram influências um no outro. Nos eventos os atores dessas artes se encontravam, observavam o trabalho do outro e colhiam elementos que incorporavam aos seus trabalhos. Cada um tem suas características próprias, mas elementos que são comuns às duas artes. “Entre o fim do século XI e o começo do século XIII, todas essas artes vão contribuir com elementos que constituirão a futura arte nô” (GIROUX, 1991, p. 5). Segundo Vasconcelos (1987, p. 138), Kwanami, com base nessas artes, introduziu uma espécie de dança narrativa que com o passar dos tempos se tornou o próprio espetáculo. Este drama dançado foi nominado de nô.

A peça *Tanikô* - O Ritual do Lançamento no Vale – é possivelmente de Konparu Zenchiku² (1405-1468?) discípulo de Zeami, que é seu sogro. Este o considera da família e o deixou herdeiro de sua arte. Este texto narra a história de um menino (*Matsuwaka*) que solicita a seu mestre³ (*Sotsu no Ajari*) a permissão para

¹ “A mais antiga forma do teatro japonês, séc. XIV. Seus criadores foram Kwanami (1333-1384) e seu filho Zeami (1363-1443), que fizeram evoluir o *Sarugaku*” (VASCONCELOS, 1987, p. 138).

² “Foi o 13º chefe da mais antiga das quatro companhias de *sarugaku* de Yamato, a companhia *Enmai-za*, chamada mais tarde companhia de *Takeda* e, depois *Konparu-za*” (GIROUX, 1991, p. 57).

³ Religioso *yamabushi*, ascético da montanha, pessoa que se propõe a uma vida austera.

acompanhá-lo na peregrinação as montanhas⁴ afim de fazer orações em benefício de sua mãe, solicitando a cura para sua doença. No percurso o menino adoece. Em obediência à lei *Tanikô*, o mestre e seus acompanhantes resolvem fazer o lançamento no vale - jogar o menino num precipício. Mesmo em cumprimento às tradições o mestre e demais peregrinos ficam inconformados com a morte da criança. Então resolvem solicitar ajuda às forças sobrenaturais (Kijin⁵) a fim de que o menino volte à vida; com o atendimento das preces, o final da peça traz um sentimento de esperança.

O texto indica os *shite* (personagem principal), como a mãe e a divindade Kijin, respectivamente para cada parte. Na nossa visão a motivação do enredo é a ida do menino à montanha, à procura de cura para a mãe. A ida à montanha foi ocasionada pela doença da mãe, mas é o ato do menino em sair de casa que traz em si a ação. O elemento desencadeador das cenas é o seu desejo de orar pela cura da mãe, que o impulsiona a viajar. O desenvolvimento da narrativa é posto mediante a ação do menino. Na segunda parte, a doença do menino e sua aceitação da Grande Lei é o que incita os demais viajantes a jogá-lo no abismo, provocando sua morte. O conflito se estabelece na cena produzindo a vinda de Kijin e sua dança o *gigaku*⁶. Assim colocado, mesmo em contradição com o especificado no texto, enxergamos o menino como protagonista das duas partes. Esta situação é esclarecida pelas diferenças existentes no teatro ocidental (nossa visão) e oriental. Giroux (1991, p.66) examinando as peças de Zeami, conclui que:

o *shite* (aquele que age, portanto o personagem principal) representa geralmente um espírito, uma divindade ou um fantasma, enfim, um ente que não pertence ao mundo dos vivos. Em alguns casos outras peças, trata-se de uma pessoa real mas que se encontra quase sempre em estado de demência e, portanto, não participa mais da realidade determinada pelos homens da sociedade.

Neste caso, com esta explicação, na primeira parte da peça, a mãe (*maejite*⁷) não possui demência, mas está acometida de doença que a deixa incapacitada para suas ações corriqueiras. Percebemos esta situação na fala do menino: “Não tenho ido por causa da doença de minha mãe” (ZENCHIKU in NAMEKATA, 2014, p.282). Fica

⁴ Local sagrado, místico e contemplativo, habitado por entidades sobrenaturais que fazem o elo de comunicações entre o céu e terra.

⁵ Entidade demoníaca que dança o *gigaku*.

⁶ Dança com origem nas práticas budistas, apresentada em frente aos templos religiosos.

⁷ *Shite* anterior.

subentendido a necessidade de uma pessoa para cuidar da mãe. E na segunda parte, é exatamente o Kijin (*nochijite*⁸).

O texto possui três pontos de conflito que o impulsionam numa progressão para ações subsequentes. Um na primeira parte e os outros dois na segunda parte do texto. O primeiro conflito se estabelece nas falas do menino “Tenho algo a lhe dizer” e “Matsuwaka também gostaria de acompanhá-lo na peregrinação” (ZENCHIKU in NAMEKATA, 2014, p. 282). Ele faz um pré-anúncio, numa espécie de preparação, chamando a atenção da cena para si, e depois proclama o que se tornará o momento de crise. Todo o restante desta parte gira em torno desta resolução que provoca a mudança na cena. O segundo fato crítico inicia-se, também, na fala do menino: “Há algo que devo dizer” (ZENCHIKU in NAMEKATA, 2014, p.284), novamente o pré-anúncio. Deste ponto em diante o conflito progride em diálogos com os demais personagens até seu clímax. Quando retorna à fala do menino: “Eu compreendo. (...) Como sinto em deixá-los!” (ZENCHIKU in NAMEKATA, 2014, p.285). Depois da aceitação da criança os demais personagens agem no sentido de fazer o lançamento do menino no vale. A progressão da peça cai, quase como um fim.

O terceiro e último ponto nevrálgico é mínimo. Aparece como meio condutor para um desfecho final auspicioso. Vem na voz do mestre Waki que deseja ser lançado ao vale, tal qual o menino: “(...) No fundo, não existe diferença entre doença e sofrimento; sendo assim, atirem-me também no vale” (ZENCHIKU in NAMEKATA, 2014, p.285). É uma ação provocativa para a ideia do desfecho. Os peregrinos resolvem pedir ajuda aos deuses: “(...)Vamos orar para *En no Gyôja* e para *Fudô no Myôô*⁹ para que tragam Matsuwaka de volta à vida” (ZENCHIKU in NAMEKATA, 2014, p.285). A solução aparece na voz do coro que narra a vinda da divindade *gigaku* que desce voando e salva o menino, devolvendo-lhe a vida. Este final é uma típica solução *deus ex machina*¹⁰, remetendo o problema insolúvel a uma saída arbitrária, que não é humana.

⁸ *Shite* posterior.

⁹ Guardião sagrado.

¹⁰ “Refere-se à resolução que não deriva da própria ação (...) por aparições divinas, para salvar o personagem de alguma dificuldade tida humanamente impossível” (VASCONCELOS, 1987, p. 67).

A peça *Tanikô* chegou ao conhecimento de Bertolt Brecht por meio de uma tradução para o inglês, intitulada *The Valley-Hurling*¹¹ (O Arremesso no Vale), de Arthur Waley (1922). Elisabeth Hauptmann a traduziu para o alemão, sob o título *Der Wuff ins Tal* (O Arremesso no Vale). Com o texto, da fábula japonesa, em alemão Brecht escreve a peça didática *Der Jasager* (Diz que sim), em 1929-30¹². E, somente, um ano depois vem a escrever *Der Neinsager* (Diz que não)¹³. As peças com o texto Sim e Não formam um díptico.

Em se tratando de teatro oriental (japonês e chinês) Bertolt Brecht escreveu, na década de 1930, o tratado O Efeito de Distanciamento nos Atores Chineses (BRECHT, 1967) abordando o efeito de distanciamento ou estranhamento, que nos indica seu interesse em conhecer e explorar os elementos deste teatro. Ele destaca cinco pontos sobre o artista chinês:

- a) “Nunca representa como se houvesse uma quarta parede¹⁴ além das três que o cercam” (Grifo nosso, p.105);
- b) O seu objetivo “é parecer estranho e, mesmo, surpreendente para a plateia” (p.106);
- c) A interpretação “parece fria ao ator ocidental. Isso não significa que o teatro chinês rejeita toda representação dos sentimentos” (p.107);
- d) “Limita-se a citar o personagem representado” (p.108);
- e) “Não cai em transe. Pode ser interrompido a qualquer momento” (p.110).

Observamos que estes pontos interpretativos, destinados ao trabalho do ator, também aparecem na partitura textual de *Tanikô*. O texto dialogado com entremeios narrativos sugere a quebra da quarta parede, com a presença do coro que narra os fatos para alguém e estes não são os personagens, e sim o público. Por exemplo, quando comenta a decisão firme do menino em ir a uma viagem tão perigosa: “Coro: Diante de tal resolução, o mestre e a mãe, juntos vertem lágrimas por este profundo amor” (ZENCHIKU in NAMEKATA, 2014 p. 283) Este adendo do coro sobre a cena desperta a plateia, trazendo a realidade da representação, mostrando que é teatro.

¹¹ Publicação original em: Waley, Arthur. *The No Plays of Japan*, New York: Alfred A. Knopf, 1922.

¹² Primeiros esboços em 1929. Publicado em abril/1930 (1ª versão). Estreia em 23/junho/1930, em Berlim. Em dezembro/1930 publica a 2ª versão (BRECHT, 2005, p. 140).

¹³ Escrita entre janeiro e outubro de 1931. A publicação do díptico em de 1931 (BRECHT, 2005, p. 140).

¹⁴ “Constitui uma convenção do naturalismo no teatro, (...) o ator simula, através de seu comportamento, a continuidade do cenário através dos quatro lados do palco. Em consequência, o ator representa ignorando a existência do expectador diante dele” (VASCONCELOS, 1987, p. 163).

Identificamos o estranhamento na permissão da criança viajar numa excursão não apropriada à sua idade, mais ainda, em expor o velho costume do arremesso ao vale e o seu cumprimento. Elementos que chamam a atenção do público pela forma insólita que é apresentada, fazendo-o refletir. Neste sentido inesperado, Greiner (2000, p. 40) fala da interpretação do ator japonês que “não há necessidade de grandes extravagâncias para representá-lo. Para surpreender o público basta trabalhar pequenos detalhes: imobilizar-se com suavidade quando o público espera uma parada brusca”. O mestre (Waki) expõe claramente a questão do ritual, de forma direta, sem deixar dúvidas do que irá acontecer. As palavras são postas com normalidade, como algo certo e de costume, sem o espanto que este ato poderia acarretar. Mesmo o Waki suavizando com sua suposta oferta de troca de lugar com Matsuwaka, os acontecimentos são espantosos, pois a Grande Lei parece ser absurda. Esta oposição entre texto nítido e claro; e ação absurda do dever social é o que nos traz o estranhamento nas palavras. O texto apresenta uma morte para ser imaginada, pois não propõe sua demonstração na cena, a cena é comentada na voz do coro que narra a situação. Da mesma forma os atores do teatro japonês trabalham os personagens e suas características, não os vivenciando, mas citando-os nos seus elementos metafóricos. “O ator nunca perde a sua identidade de ator. Os espectadores não o veem como uma pessoa real, mas como um ator em cena” (GREINER, 2000, p.33).

Os textos *O que diz sim* e *O que diz não* estão divididos em duas partes. Na parte um narram a história de um rapaz que deseja ir numa expedição à cidade vizinha, organizada por um professor e estudantes que buscam instruções e remédios para a comunidade. O rapaz tem o mesmo objetivo, particularmente, para poder curar sua mãe que se encontra adoentada. A princípio é negado que ele faça a viagem por ser difícil e perigosa. Contudo dada a sua convicção, a mãe do rapaz permite, e o professor o aceita na jornada. Na segunda parte dos textos os argumentos mudam. É neste ponto que temos a diferença entre as duas óperas.

No texto *O que diz sim*, o rapaz é questionado se está de acordo em seguir com as tradições, em ser abandonado na caminhada, visto que não tem forças para continuar e o grupo não tem como levá-lo. Sendo costume não retornar por causa de

um doente e sim abandoná-lo; o mesmo tem que aceitar esta condição. O rapaz concorda mas exige que seja jogado ao vale em vez de ser apenas deixado a sua sorte. O grupo cumpre o pedido e continua sua jornada. Um final trágico. No texto O que diz não quando o rapaz não fica apto a seguir o caminho é questionado sobre ser lançado no vale, numa morte imediata. Então ele responde que não concorda com o velho costume, e argumenta sobre a situação dizendo que a pergunta é errada. Exige que o grupo retorne à cidade com ele.

Com as versões Sim e Não as apresentações se completam. O texto com o Sim é espantoso, principalmente, pela forma natural como o velho costume é colocado e aceito. O texto com o Não é uma surpresa, porque após ter visto o anterior, não se sabe como a situação será negada. A resposta do rapaz ao dizer “Não, não estou de acordo” (BRECHT, 2005, p. 165) só é forte mediante a analogia feita com o texto Sim. Os dois textos trazem na sua totalidade a questão do “estar de acordo”.

O argumento geral é sobre a relação entre o individual e o coletivo; sobre o contexto social, em aceitar costumes pré-estabelecidos ou não. Em saber se está de acordo ou não. Discutindo isto nas relações de desamparo, primeiro da mãe, depois do rapaz, e do professor e dos estudantes que participam no abandono que se transforma num assassinato. O que está certo? O que está errado? Este é o ponto basilar - o princípio de “estar de acordo”. O texto inicia com o grande coro introduzindo comentários a este respeito:

O GRANDE CORO:

Acima de tudo, o importante é aprender a estar de acordo
Muitos dizem que sim, e no entanto ninguém está de acordo
A muitos nem sequer se pergunta e muitos
Estão de acordo com coisas erradas. Por isso:
Acima de tudo, o importante é aprender a estar de acordo.
(BRECHT, 2005, p. 152)

Da mesma forma, que na fábula japonesa *Tanikô* distinguimos o rapaz como personagem principal pois é o mesmo que traz as mudanças à cena. É como se ele construísse a história indo ao encontro dos fatos, dos costumes. A problemática do texto se estabelece com a circunstância social. Os demais personagens parecem ser marionetes da tradição, agem em seu nome. A ação inicia com a determinação do rapaz. Seu desejo de ir na viagem é o que impulsiona o diálogo e os comentários

narrativos. A mãe não entra como personagem opositora a este conflito. Os fatos: da viagem ser perigosa e da mãe ficar abandonada é que são os oponentes da ação. O coro comenta o firme propósito do rapaz e a mãe toma sua decisão. A narrativa progride até este momento. A ação se detém quando este conflito se esgota.

Este é o fim da primeira parte em ambas versões. Com três intervenções do coro. E com duas outras falas conjuntas de personagens que não dialogam, mas narram explanando a situação. Na segunda parte dos textos temos repetições de falas, mas também mudanças substanciais, pois nelas é que se estabelecem a resposta para o estar de acordo. No início o coro apresenta uma introdução que prediz os fatos. Fala da difícil viagem pelas montanhas e do cansaço do rapaz.

O GRANDE CORO:

(...) O rapaz não estava preparado para suportar tanto esforço

Puxou demais pelo coração

Que exigia o rápido regresso a casa. (...)

(BRECHT, 2005, p. 163, grifo nosso)

O professor fala ao menino sobre o velho costume, de forma direta, sem procurar subterfúgios para suas palavras, deixando claro que ele tem que concordar. Diz que é costume perguntar ao doente se ele concorda e que sua resposta deve ser: “Não devem voltar para trás” (BRECHT, 2005, p. 157). O rapaz compreende a situação, o professor faz a pergunta e em seguida vem a cena do estar de acordo. Contudo o espanto maior ainda está por vir. O rapaz exige que os demais o joguem no vale, pois não quer morrer sozinho deitado. De pronto os estudantes negam, mas o professor questiona.

O PROFESSOR:

Decidiram continuar e deixá-lo aqui deitado

É fácil decidir o destino dele

Mas é difícil executá-lo.

Estão preparados para o lançar ao vale?

(BRECHT, 2005, p. 158)

É importante perceber como Brecht relaciona a morte do rapaz a algo maior como a cura da sua mãe, sua sobrevivência. Como, também, a possibilidade do grupo prosseguir viagem e conseguir os medicamentos para sua comunidade. O sacrifício de uma pessoa em favor do bem maior, da sociedade. A peça O que diz sim finaliza com o coro narrando a tristeza do mundo com leis tão amargas.

Na peça O que diz não a indicação no texto não é mais abandoná-lo nas montanhas, mas arremessá-lo ao vale. As mudanças no enredo são grandes, mas no seu contexto, não nas palavras pois os textos novos se misturam com repetições de falas do texto Sim. O costume, visto como a tradição do povo, é jogar ao vale. Não apenas aqueles que estão doentes, mas toda e qualquer pessoa que não possa continuar. O contexto social é intenso. É preciso mostrar a contradição entre o hábito e o certo. Para isto, Brecht faz com que o personagem do professor insista, repedindo o fato e questionando se o rapaz está de acordo. A resposta do rapaz é firme, com duas negações para o velho costume. Este personagem que traz a jovialidade é ao mesmo tempo o mais sábio. É ele quem conduz a ideia lúcida ao meio social. São os olhos virgens, o pensamento puro, que enxerga as incongruências.

O rapaz:

A resposta que dei foi errada, mas a vossa pergunta foi mais errada ainda. Quem diz A não tem de dizer B. Pode reconhecer que A estava errado. Queria ir buscar medicamentos para a minha mãe, mas agora eu próprio fiquei doente e portanto já não é possível. E quero regressar de imediato, tendo em conta a nova situação. Peço-vos que voltem comigo e que me levem a casa. A vossa aprendizagem pode esperar. Se há alguma coisa a aprender por lá, e espero que haja, só pode ser que numa situação destas se deve voltar para trás. E quanto ao grande e velho costume, não vejo que faça sentido. Preciso muito mais de um novo costume, que deveríamos introduzir de imediato, nomeadamente o costume de pensar de novo perante cada nova situação (BRECHT, 2005, p. 166, grifo nosso).

Na fala do rapaz o “A” representa seu acordo inicial, na parte primeira do texto quando o professor pergunta: “E estarias tu de acordo com tudo o que te pudesse acontecer durante a viagem?” e ele responde: “Sim” (BRECHT, 2005, p. 161). Por conseguinte, o rapaz, agora teria de ficar de acordo com a situação. Contudo ele não responde “A” e sim “B” em desacordo. Ferindo o pacto inicial e a lei de antigo costume. Após a explanação do rapaz os estudantes e o professor resolvem, então, voltar e carregam o rapaz com cuidado sem se preocupar com possíveis galhofas na cidade.

O final do texto Sim, na voz do coro, traz a seguinte fala “Nenhum mais culpado que o outro” (BRECHT, 2005, p. 159, grifo nosso), no texto Não o dramaturgo muda apenas uma palavra desta frase: “Nenhum mais covarde que o outro” (BRECHT, 2005, p. 167, grifo nosso). Cada qual traz embutido o sentido final dos textos. No Sim o sentimento de transgressão moral, pela morte do menino, mesmo

em cumprimento da grande lei. Morrer por determinação de alguém não é natural. E, no Não a sensação de receio perante a sociedade, mas a certeza do agir correto.

Estas óperas escolares possuem um texto envolvente e atualizado aos nossos dias, como as várias questões que temos de enfrentar no nosso dia a dia e que necessitam de tomadas de decisões. Afinal, estamos ou não “de acordo” com os nossos afazeres, política, educação, vida social, lazer? Esta é a ideia desses textos, fazer pensar, refletir sobre as ações que tomamos. Brecht acredita no aprendizado através do teatro e que as questões sociais devem ser temas trabalhados por esta arte. Os fatos do cotidiano, como: o aumento do preço do pão, o buraco na rua, a falta da coleta de lixo, o uso das drogas, e demais questões que envolvem a sociedade devem ser vistos e estranhados no teatro. Através desta percepção de ver a normalidade como algo que não é mais aceitável, é que se inicia a transformação do ser humano. O teatro além de visar a aprendizagem também é divertimento, pois a mudança de postura do homem social acontece no mesmo instante em que raciocina e tem prazer com a cena que assiste.

Referências Bibliográficas

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Teatro de Bertolt Brecht**. Lisboa: Cotovia, 2005. Vol. 3. (O que diz sim. O que diz não – tradução: José Maria Vieira Mendes, p. 149-167).

GIROUX, Sakae M. **Zeami**: cena e pensamento Nô. São Paulo: Perspectiva: Fundação Japão: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991 (Estudos; 122).

GREINER, Christine. **O Teatro Nô e o ocidente**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NAMEKATA, Márcia Hitomi. Tanikô – o ritual do lançamento no vale. In: **Revista Letras**. Curitiba: Editora UFPR, nº 89, p.273-288, jan-jun, 2014. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/31072/23115>>. Acesso em: 05 set. 2016.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM Editores S/A, 1987.