



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p175-187

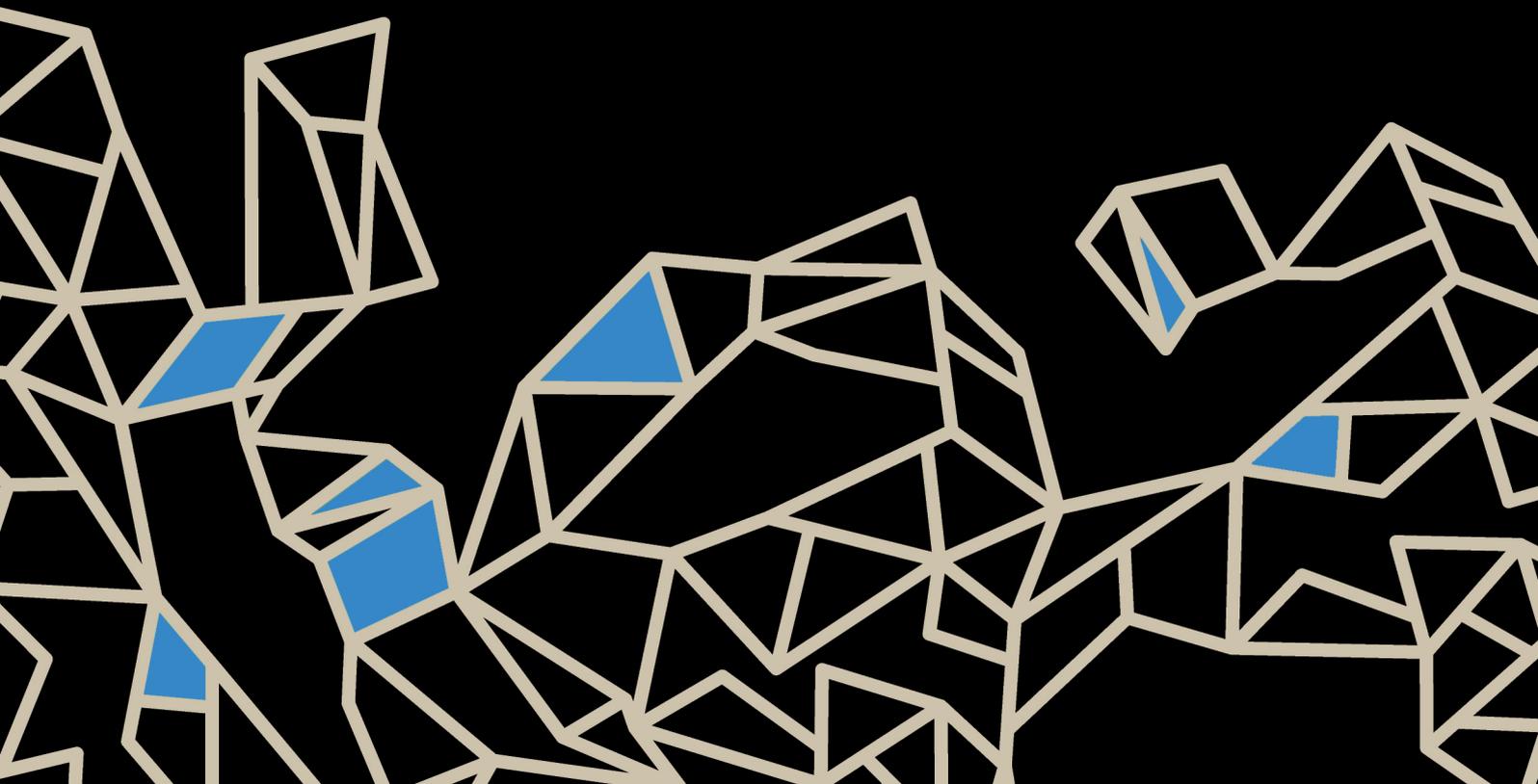
Sala Aberta

# Olhos, ouvidos e ossos: percepções da luz e do som no teatro Nô

*Eyes, ears and bones: perceptions of light and sound  
in Noh theater*

**Ângela Mayumi Nagai**

**Ângela Mayumi Nagai** |  
Doutora em Artes pela Unicamp, atriz e  
pesquisadora de teatro Nô.



## Resumo

O artigo realiza uma reflexão sobre aspectos técnicos e poéticos de iluminação e som na tradição do teatro Nô, desde sua origem, no século XIV, até os dias atuais, considerando a introdução da energia elétrica e a transposição da arquitetura cênica do exterior para o interior de prédios modernos. Para compor tal reflexão, serão utilizados dados colhidos em campo e relatados pela pesquisadora, aliados ao material bibliográfico.

**Palavras-chave:** Teatro Nô, Luz, Som, História.

## Abstract

This article discusses technical and poetical aspects of lighting and sound in the Noh theater tradition, from its origins in the XIV century until today, taking into consideration the introduction of electric lights and the transposition from an architecture of outdoor stages to the interior of modern buildings. The study is based on data collected by the author in field researches combined with bibliographical references.

**Keywords:** Noh theater, Lighting, Sound, History.

No aparente despojamento de sua arquitetura cênica, feita de um aromático cipreste chamado *hinoki*, a simplicidade do palco Nô acentua a natureza simbólica do espaço. À primeira vista, um tablado, uma ponte, um telhado e um pinheiro pintado ao fundo. Da penumbra emergem máscaras, quimonos bordados a ouro, atores que lembram esculturas em movimento. Uma flauta rasga o silêncio, tambores intermitentes nos apoiam na travessia do tempo e os gritos primitivos dos músicos se entrelaçam aos cantos melodiosos do coro e das personagens (sendo, muitas delas, fantasmas).

O teatro Nô origina-se num contexto cultural milenar de matrizes Xintoísta e Zen Budista. Além dessa componente mítico-filosófica, épicos e romances de um Japão medieval e influências da cultura chinesa constituem a sua dramaturgia. As sagradas danças Xintoístas (*kagura*), as celebrações camponesas (*dengaku*) e as encenações populares urbanas (*sarugaku*) foram importantes ingredientes de sua atuação. Fundada por Kanami (1333-1384) e codificada por seu filho Zeami (1363-1443), essa arte de quase sete séculos representa uma importante síntese da cultura japonesa.

Uma breve elucidação de alguns princípios estéticos orientais poderia nos ajudar a vislumbrar um funcionamento sistêmico de elementos cênicos do (metafísico) teatro Nô, em especial da luz e do som, tema deste artigo. Para começar, trazemos a ideia do “Nô como ideograma teatral<sup>1</sup>”. O ideograma (forma de escrita de origem chinesa importada pelo Japão) “opera por um processo de similaridade com o objeto designado, apresentando uma correspondência concreta entre signo e objeto” (Kusano, 1984, p. 29). A escrita ideogrâmica japonesa “é o resultado de um processo relacional, onde todos os elementos que constituem o ideograma se relacionam entre si, na construção de seu significado total” (KUSANO, 1984, p. 30). Buscando descrever a qualidade sinestésica do Nô, Kusano utiliza a expressão “ouvir/ver/sentir”, que tomarei emprestada nesta reflexão sobre os elementos imateriais (som e luz) de um teatro especializado em corporificar o efêmero, o transitório, o silêncio e o invisível.

Outro conceito presente na cultura japonesa que trago para esta reflexão é o *ma*. De múltiplos contextos e (fugidias) definições, o *ma* poderia ser vislumbrado como “o que está entre”, um intervalo, um vazio, uma distância, uma pausa. Segundo Komparu (1983), o conceito pode ter se originado na China como uma referência intervalar espacial e, ao chegar ao Japão, ganhou também a dimensão temporal. As artes Zen caracterizam-se por uma economia de signos na qual a parte expressiva realça os intervalos: na caligrafia, a negra tinta evidencia a brancura do papel; na música Nô, instrumentos e vozes realçam o silêncio e dilatam a percepção do tempo. A não linearidade do tempo e do espaço propicia um estado mental mais próximo ao meditativo, interiorizado. Em uma tentativa despretensiosa de ilustrar o *ma*, descrevo uma experiência perceptiva pessoal durante uma visita ao jardim Zen de Ryo-an-ji<sup>2</sup>. Os visitantes chegam agitados e barulhentos. Sentam-se na varanda do templo de frente para o jardim de espaçadas pedras e, aos poucos, vão

---

1 Ideia apresentada e desenvolvida pela professora e pesquisadora Darci Kusano em sua dissertação de mestrado, posteriormente resumida no livro *O que é Teatro Nô* (1984).

2 Localizado em um mosteiro Zen de Quioto, data do começo do século XV. Esse jardim, feito de pedras e cascalhos, reproduz uma paisagem marítima. Diz-se que, de qualquer ponto de observação, só se consegue ver quatorze das quinze pedras existentes. Sua totalidade só poderá ser percebida quando a pessoa tiver despertado a sua visão interior, espiritual.



silenciando. Após um tempo, percebo que os intervalos entre elas começam a se preencher com a minha imaginação. Tudo o que está “entre” se dilata, pulsa e se movimenta num verdadeiro balé da mente. Com certo pudor, olho rapidamente ao redor e vejo todos absortos em suas contemplações, voltados para o mesmo e pequenino jardim. Os muros e a disposição estratégica das pedras ajudam a acolher, emoldurar e a escoar o fluxo de imagens e sensações projetadas e, assim, a observar o vício criativo da mente. O *ma* não se resume a um “esvaziamento da mente” a partir da “contemplação do vazio”, mas tal instância é relevante quando falamos de uma dimensão interiorizada das artes Zen e o que buscamos, hoje, ao estudarmos uma tradição dessa natureza. O avarandado palco do Nô, outra máquina de “ouvir/ver/sentir”, também emoldura o vazio: pilares e pinheiro dão forma e substância ao espaço; os sons intermitentes emolduram o silêncio. Em tudo há este elemento (criativo) de comunicação denominado *ma*. A quebra da linearidade espaço-temporal está presente também nos enredos metafísicos do teatro Nô que versam sobre fantasmas, aparição de deuses, seres fantásticos e sobre a natureza humana. Esses seres – protagonistas figurados por máscaras – quase sempre encontram um monge. A figura do monge, presente na maioria do repertório Nô, pode testemunhar uma aparição divina ou, no caso do surgimento de espíritos em estados delusórios, ajudá-los a compreender aspectos de sua vida pregressa e a se libertarem do sofrimento. O fantasma aflito, ao contemplar o jardim de sua própria existência, encontra um espaço-tempo de desprendimento.

Como iluminar as visões de um mundo inaparente? O que mudou no contexto dessa tradição a partir da introdução da energia elétrica e da transposição de sua arquitetura teatral (originalmente ao ar livre) para dentro de prédios modernos? “Qual é o som de uma palma produzida por apenas uma mão<sup>3</sup>”?

---

3 Trata-se de um *Koan* (pergunta paradoxal zen-budista) atribuído a Hakuin Ekaku (1686-1769).

## Breve descrição da arquitetura cênica

O palco principal é um quadrado de seis por seis e situa-se a 85 centímetros do chão. Ao fundo, a pintura do sagrado pinheiro de Yogo<sup>4</sup>; à esquerda, a “ponte de suspensão”, *hashigakari*, variando de oito a 17 metros e posicionada num ângulo maior que 90 graus, faz a comunicação entre dois mundos: o palco principal, território dos humanos, e a sala do espelho (*kagami no ma*), onde os atores vestem a máscara e corporificam personagens sobrenaturais. Entre a sala do espelho e a ponte há uma cortina animada por varas de bambu que “dança” em diferentes níveis e velocidades, dependendo da natureza da personagem e da cena. Suas cinco cores simbolizam, segundo Komparu (1983, p. 145), cinco direções: norte, sul, leste, oeste e centro. Ao longo da ponte, três pequenos pinheiros demarcam o espaço. Ladeando o palco principal, existem duas varandas: uma atrás, onde ficam os músicos, e outra na lateral direita, para um coro de oito vozes. Nessa mesma lateral, à direita, há uma parede com uma pequena porta deslizante (*kirido-guchi*) por onde entram o coro e os assistentes de cena. Ao lado da *kirido-guchi*, vê-se a pintura de bambus jovens, herança do tempo em que o palco ficava ao ar livre, na terra, com bambus de verdade demarcando essa passagem. Quatro pilares brotam em cada vértice do palco central e se erguem sustentando um telhado que se estende até as varandas, apoiado por pilares complementares. Também a ponte é coberta, porém por um telhado mais baixo e sustentada por pilares mais delgados, seguindo um antigo método japonês de proporções. Os pilares, cada um com um nome e uma função, orientam os atores mascarados (e quase cegos) pelo espaço. Segundo Komparu (1983, p. 113), o telhado sacraliza o lugar e “simboliza a unidade do espaço teatral”, projetando-se, parcialmente, em direção à plateia e integrando-a em um semicírculo. Circundando todo o palco, uma faixa de pedrinhas brancas ajuda a refletir a luz. À frente do palco principal, encontra-se uma pequena escada que, de acordo com Suzuki (1977, p. 42), era usada nos tempos antigos para anunciar a peça.

4 Situado no templo de Kasuga em Nara. A presença do pinheiro seria uma herança dos tempos em que o Nô era apresentado ao ar livre. Além disso, miticamente, o deus do pinheiro encontra-se incorporado na árvore. A pintura no palco seria um reflexo (espelhamento) deste sagrado pinheiro.



## Luz

Kusano narra que “as primeiras apresentações teatrais japonesas, como no ocidente, eram realizadas ao ar livre, em pleno contato com a natureza, tendo como fundo um bosque; o chão era o próprio palco e o povo, o grande público” (1984, p. 32). A ponte ainda era localizada ao fundo, perpendicular a um palco sem paredes<sup>5</sup>. De imperadores a plebeus, uma plateia de três mil pessoas circundava o palco quase por completo. Mais tarde, as encenações migraram para os palcos dos santuários Xintoístas, depois para castelos até, finalmente, o Nô se tornar uma arte de câmara nos anos 1600, acessível a um público menor e iluminada por lampiões e velas.

As peças ao ar livre tinham a presença da luz solar, que, ao cair da tarde, ia cedendo seu brilho ao fogo de tochas posicionadas ao longo do palco, denominando-se *takigui no*. Os palcos costumavam ter as costas voltadas para o norte. Komparu (1983, p. 117-120) explica que tal orientação se deve ao conceito chinês das “Quatro Correspondências Divinas”, no qual cada direção simboliza uma deidade. Esse conceito é aplicado, também, na fundação de cidades, na construção de casas e até nos campos de batalhas. Ao norte, a Tartaruga Negra, associada ao inverno e à topografia de uma montanha, protege contra o ataque dos demônios; ao sul, com suas planícies e lagos de verão, uma Fênix Vermelha guarda a frente, o portão de entrada; a oeste, o Tigre Branco é associado ao outono e à topografia de um grande caminho; a leste, o Dragão Azul, símbolo do paraíso ou reino sagrado de renascimentos, representa a primavera de águas fluentes. No palco Nô, o oeste representa o próprio paraíso, direção para onde o Budismo naturalmente se expandiria. Nesta direção, localiza-se a sala do espelho, de onde surgem os seres “do outro mundo”.

Além dessa orientação simbólica, o palco, nessa posição, permitia a máxima luminosidade do dia, sem ofuscar a visão dos artistas. Originalmente, dependendo da estação, um programa completo poderia levar um dia inteiro: à luz da aurora, peças de deuses abriam o dia em lentas epifanias que culminavam em auspiciosas danças. Por volta das dez da manhã, elegantes figuras

---

5 Outras versões antigas de posicionamento da ponte: duas pontes nas laterais, perpendiculares ao palco; ou apenas uma, à direita ou à esquerda.

épicas de guerreiros reviviam batalhas e despertavam (ou não) da ilusão de uma guerra perpétua. Com o sol a pino, podia-se apreciar a delicadeza e o lirismo das peças femininas, com a aparição de seres como: o anjo da lua; o espírito da borboleta; a mulher de neve; cortesãs-poetisas; e fantasmas de irmãs apaixonadas por mesmo poeta. À luz da tarde, peças sobre sentimentos humanos em vários matizes tomavam o palco: a loucura pela ausência do ser amado; a saga de mães que procuram filhos desaparecidos; mulheres ciumentas e invejosas que se transformam em demônios; exilados políticos condenados à solidão em ilhas de esquecimento; um caçador de pássaros que, ao morrer, é afligido pelos seus espíritos. Finalmente, ao cair da noite, o *takigui no* dava a ver um panteão de *daimons*: o gênio do saquê da prosperidade com seus cabelos escarlates; leões mitológicos que indicam uma presença divina; uma raposa celestial que ensina os homens a forjar uma magnífica espada; e a bruxa da montanha que se alimenta de seres humanos – enfim, uma profusão de personagens exuberantes cujas máscaras de olhos dourados faiscavam à luz do fogo.

O *takigui no* continua sendo realizado em templos e jardins, sobre palcos originais ou adaptados, geralmente com uma plateia numerosa. Apesar de não perfazerem mais a jornada de um dia, os atuais programas de Nô ao ar livre podem durar várias horas, culminando com a luz de tochas e com duas ou mais peças intercaladas pelas comédias de *Kyogen*, arte irmã e complementar do Nô.

A primeira vez que vi um *takigui no* foi no jardim do grande e alto castelo de Osaka, no verão de 1997, num tablado adaptado. Das dezesseis às vinte horas, cinco mil pessoas compartilhavam o gramado. Para aplacar o calor, sorvete de chá verde e raspadinha de gelo com sucos coloridos. No início das apresentações, o zumbido da plateia ia sendo levado pela brisa quente. Naquela ocasião, havia um coro de dez vozes, três tambores e uma flauta. Dada a grande extensão do jardim, o som era amplificado por microfones. Após algumas horas de espetáculo, o sol começava a baixar e tochas eram acesas sob um céu de lua crescente. A entrada gradativa e complementar da luz elétrica vinda de holofotes não chegava a atrapalhar o estado de sonho. A figura quase imóvel do ator, com uma máscara menor que seu rosto, catalisava a multidão a contemplar em uníssonos a bonita ilusão.



## Nô *indoors*

Komparu (1983, p. 117) informa que o primeiro teatro Nô *indoors* foi construído em 1882, em Tóquio. A preocupação de se manter o palco com a frente voltada para o sul perdura até hoje, mesmo havendo, por diversos motivos, palcos voltados para outras direções.

Com os teatros abrigados em prédios modernos (de 300 a 800 lugares) e a chegada da luz elétrica, convencionou-se que a iluminação seria indireta, suave e constante. Mas a inexistência de operações não indica a ausência de uma significação (ou linguagem): o tom de luz que essas salas tentam reproduzir não seria exatamente o da luz do dia, mas o de uma noite iluminada por velas e candelários.

Na opinião de Komparu (1983), a luz elétrica constante e de melhor qualidade dos teatros internos permitiu uma invulgar delicadeza ao Nô. O escritor Junichiro Tanizaki (1886-1965), em seu ensaio poético *Em louvor da sombra* (2007), faz uma apreciação de vários aspectos do cotidiano e da arte japonesa à luz da nova tecnologia. Tanizaki (2007, p. 25-26) cita os utensílios domésticos revestidos por laca japonesa e ornamentados com pó de ouro, os chamados *makie*, que, à penumbra de velas, revelam sua beleza em “sóbria suntuosidade”, mas expostos à luz solar ou elétrica, se tornariam vulgares. A respeito da luz do teatro Nô na passagem do fogo à eletricidade:

Até hoje, um acordo tácito tem mantido na penumbra o palco onde são exibidas as peças Nô, como no passado. E quanto mais antigo for o próprio teatro, melhor. Quanto ao palco, o ideal é que o piso seja de assoalho de brilho natural, e que as colunas e painéis de fundo sejam de madeira enegrecida e lustrosa, e que o conjunto esteja mergulhado em intensa penumbra, como se houvesse um enorme sino de templo budista preso à viga sobre a cabeça dos atores. Nesse aspecto, a iniciativa de trazer o teatro Nô para vastos auditórios capazes de abrigar multidões pode ser válida em certos aspectos, mas sem dúvida reduzirá à metade a beleza dessas peças (Tanizaki, 2007, p. 41-42).

Pessoalmente, tenho um especial apreço pelo Nô ao ar livre, junto a um grande público. Gosto da atmosfera alegre e, ao mesmo tempo, silente e concentrada da multidão, embora concorde que haja grande perda de acuida-

de em relação às sutilezas de sua encenação. Sutilezas de figurinos e seus brocados com fios de ouro, das máscaras e suas pinturas (de efeito elegantemente envelhecido) que, sob uma luz mais forte, acabam ganhando um brilho indesejado. Façamos, então, a respeito das emblemáticas máscaras do Nô sob a perspectiva das luzes e sombras.

O padrão de beleza feminino no Japão antigo compreendia um rosto muito branco, os dentes pintados de negro e as sobrancelhas raspadas. Tanizaki (2007, p. 45) supõe o motivo desse enegrecimento como uma tentativa de ressaltar o rosto feminino, introduzindo “sombras na cavidade bucal”. Outra versão que ouvi no Japão para o escurecimento dos dentes seria o fato de que o tom amarelado torna-se desagradável em contraste com a maquiagem branca, sendo o preto mais interessante. As sobrancelhas raspadas seriam outro recurso para se destacar a alvura do rosto. Essas características são encontradas nas máscaras femininas do teatro Nô, que nos permitem observar nuances de expressão sob uma luz constante por meio da interpretação do ator: em momentos mais densos, o ator inclina o rosto para baixo, num efeito denominado “nublar a máscara”. Para momentos de contentamento, ergue o rosto numa diagonal ascendente, “iluminando-a”.

Aproveitando as metáforas, gostaria de pensar sobre outras possíveis naturezas de luz no teatro Nô e de como esse fenômeno, em suas formas mais subjetivas, pode comunicar através de outros suportes – o corpo do ator, o texto – e suas relações. Para tanto, usarei exemplos colhidos em minhas aulas com o mestre Udaka Michishige, no International Noh Institute, em Quioto. Na peça Hagaromo, de Zeami, um anjo lunar sai da noite celestial e vai avistando as cores da primavera na terra, para onde é atraído até perder a noção do limite entre os dois mundos. Mestre Udaka exemplifica como seria o deslocamento do ator (numa diagonal) no momento em que a personagem passa da escuridão para a luz: “Imagine que você está num túnel e que de repente encontra a saída”. Ele, então, demonstra o caminhar da seguinte forma: ao invés de reagir à luz do sol expandindo o corpo e “banhando-se” nela, contém e ralenta o movimento criando uma sensação de contração do corpo (como a das pupilas) sem deformar o *kata* (o padrão fixo de movimento). O contraste de luminosidade é sugerido com a alteração da velocidade e a finalização de um *kata* abstrato, tornando-o único. A poesia cantada pelo coro vai



emanando imagens que os movimentos (ou imobilidades) do ator dão a ver. A transmissão desse mestre nos ensina a pensar sobre a potência expressiva do invisível-perceptível a que tanto essa forma de arte se dedica. Outro exemplo colhido com o mestre Udaka demonstra como a técnica do ator pode criar diferentes impressões de luminosidade. *Yuki* é uma peça anônima sobre um fantasma feminino que se corporifica em neve e busca a ajuda de um monge. Aliviada pelas preces recebidas, baila na madrugada. O sol começa a nascer, tudo irá derreter e evaporar, inclusive ela. Sua silhueta e seus movimentos já não podem ser vistos com tanta clareza por causa da névoa ao redor. Como um ator sem recurso de luz (ou máquina de fumaça) cria esse efeito? O mestre demonstra, mais uma vez, um *kata* abstrato (em ziguezague) acompanhado pelos seguintes versos: “Tudo muda de aparência, tudo está sempre mudando”. Aqui, a natureza efêmera da cena (e da vida) deve ser dançada com a máxima definição. Pede-se precisão redobrada de linhas e um deslocamento muito lento, constante e adensado, ao mesmo tempo em que o ator imagina-se desfocado e envolto em brumas<sup>6</sup>.

Também encontramos paradoxos nas máscaras, especialmente nas de personagens cegos, que apresentam maiores fendas oculares, permitindo ao ator um campo de visão mais amplo que as demais. Não bastasse a “ironia”, Kusano (1984, p. 42) lembra que “curiosamente, a atuação é feita com os olhos fechados”. Diz-se também que um bom apreciador assiste a uma peça Nô de olhos fechados. Adormecer durante uma apresentação não é sinal de desrespeito. Em vários enredos, o próprio monge adormece e um espírito surge a lhe fazer revelações em sonho.

Trago uma breve citação de Zeami a respeito da percepção da plateia sobre a luz/escuridão e som/silêncio em sentidos mais amplos, ligados ao corpo e a qualidades de “representação” do ator. Essas qualidades ou tipos de representação estão definidos em alguns textos<sup>7</sup> de seus tratados, traduzidos por Giroux (1991, p. 124-125). Intuo e tomo de sua escrita metafórica (ao

---

6 Segundo Giroux (1991, p. 121), no *Fushikaden*, um dos tratados de Zeami a respeito do teatro Nô, o autor fala sobre o sentimento expressado não pelo movimento, mas pela aparência: “Fixai os olhos diante de vós e disponde o espírito atrás de vós”. Ao se colocar mentalmente no lugar do público, o ator terá uma “visão global de sua silhueta”, tornando-a “graciosa”.

7 No caso, *Kakyo* e *Shikadô*.

mesmo tempo inspiradora e de difícil compreensão), exemplos que “ilustram” minha abordagem sobre os limiares perceptivos do “ouvir/ver/sentir” no teatro Nô. O primeiro tipo de representação seria o que se impõe pela **visão**, aquilo que está na superfície e é apreciável por todos. Este estaria relacionado ao elemento **pele**. O segundo, “do **ouvido**”, agrada ao público pelo ritmo do canto. Este corresponderia à **carne**, à musculatura que pode ser treinada. O terceiro tipo de representação impõe-se pelo **espírito**, “onde nada é aparente, nem no canto, nem no movimento, nem na dança ou narração, mas possui, assim mesmo, algo que emociona profundamente o público” (GIROUX, 1991, p. 124). Esse tipo de representação corresponderia aos **ossos**, “maravilha fundamentada na qualidade inata, divina” (GIROUX, 1991, p. 125).

## Som

Conforme citei anteriormente, a acústica de uma peça Nô ao ar livre pode contar com aparelhos de amplificação, principalmente se o local for muito grande. Isso inclui peças apresentadas em auditórios e palcos italianos. No caso de uma peça apresentada em palcos originais, localizados em templos e para um público menor, nem sempre isso se torna necessário.

Com a transposição da estrutura completa do palco Nô para dentro de prédios, o telhado perdeu sua serventia de abrigo às intempéries, mas não a força simbólica de delimitação de um espaço sagrado e congregante. Sua função acústica já era de extrema importância ao ar livre e teve, com a mudança, indiscutível ganho qualitativo. As paredes no fundo do palco principal (painel do pinheiro), na lateral direita e também ao longo de toda a ponte completam a tridimensional caixa feita de cipreste *hinoki*. Dela ecoa o som de dois ou três tambores, da flauta, do coro, dos atores e dos gritos guturais dos músicos. As máscaras de Nô, também feitas de *hinoki*, são consideradas instrumentos musicais. O ator treina seu texto e cantos e, ao colocar a máscara, mantém a mesma técnica de emissão. A máscara Nô não amplifica a voz (como as máscaras gregas), mas produz uma espécie de “abafamento” e alteração do timbre interessante a esse universo não realista. A sala do espelho também funciona como um local de anúncio da peça: situados atrás da cortina, os



músicos realizam uma breve introdução, espécie de função fática a capturar, delicadamente, a atenção do público.

Podemos pensar no piso do palco Nô como um grande tambor ou caixa de ressonância. Essa estrutura oca incrementa a reverberação da música vocal, instrumental e das batidas dos pés (*byoshi*) dos atores em suas danças invocatórias. Komparu (1983, p. 147-149) explica que, em seus primórdios, havia uma espécie de fosso cavado sob o palco. Em 1575, foram introduzidos nesse fosso grandes vasos ou potes (com cerca de 91 centímetros de diâmetro) apoiados sobre a terra e emborcados em diferentes ângulos. A partir de 1590, os vasos ficavam suspensos por tripés, enterrados ou semienterrados em graus variados de inclinação. Sob o palco principal, havia de três a quatro; sob a ponte e seus três pinheirinhos, três vasos; e sob a orquestra, de dois a três. Há ainda várias teorias sobre os pontos e as técnicas de instalação dos mesmos. Como um recurso mais “científico” de reverberação, Suzuki (1977, p. 44) informa sobre o uso de concreto armado em modelagens côncavas, afinadas por maior ou menor quantidade de areia.

Komparu (1983, p. 147) também elucida questões técnicas sobre a construção do piso para se obter o efeito de eco. As tábuas do chão, por exemplo, são colocadas sobre vigas robustas cujos finos ângulos de apoio minimizam a área de contato, facilitando a transferência da vibração da madeira para os potes.

O palco é um instrumento musical sensível também ao silêncio e suas gradações. Quando *Yuki*, o espírito da neve, bate o pé vigorosamente sobre “a própria neve”, o ator realiza esse gesto no palco suprimindo todo o som (*ma*), o qual, ainda assim, podemos “ouvir/ver/sentir”.

Segundo Tanizaki (2007, p. 46-47) “a beleza inexiste na própria matéria, ela é apenas um jogo de sombras e de claro-escuro surgido entre matérias”. É especialmente na relação com o público que a luz e o som do teatro Nô se tornam elementos de infinita expressão e plasticidade, destinados, em alta-neira instância, a iluminar os caminhos internos do espectador.

## Referências Bibliográficas

- GIROUX, S. **Zeami: cena e pensamento Nô**. São Paulo: Perspectiva, 1991.  
KOMPARU, K. **The Noh theater: principles and perspectives**. New York: Wea-

therhill, 1983.

KUSANO, D. **O que é teatro Nô**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SUZUKI, E. **Nô**: teatro clássico japonês, vol. I. São Paulo: Escritor, 1977.

TANIZAKI, J. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Recebido em 03/09/2015

Aprovado em 03/09/2015

Publicado em 21/12/2015

