



NATYASAstra: TEORIA TEATRAL E A AMPLITUDE DA CENA

Marcus Mota*

Universidade de Brasília – UnB

marcusmota@unb.br

Resumo: O Natyasastra é um tratado sanscrítico sobre as relações entre palavra, música e movimento. Um estudo mais detido de suas estratégias de construção de objetos observacionais pode possibilitar uma melhor compreensão da amplitude da cena, ou seja, uma compreensão da concretude material de obras audiovisuais.

Abstract: Natyasastra is a sanskritic treatise that describes how speech, music and physical movements work together. This paper intends to focus in the Natyasastra's strategies to construct noticed objects which can help us to understand the stage amplitude, i.e., the material ground of audio visual works.

Palavras-chave: Natyasastra – Teoria Teatral - Performance.

Keywords: Natyasastra – Theater Theory – Performance

É antes do ópio que a minh'alma é doente.
Sentir a vida convalesce e estiola
E eu vou buscar ao ópio que consola
Um Oriente ao oriente do Oriente.
Fernando Pessoa, Opiário

O estudo do tratado **Natyasastra** se constitui como uma provocação contra nossos hábitos de teorizar as artes da cena.¹

* Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB). Professor de Teoria e História do Teatro no Departamento de Artes Cênicas, UnB. Diretor do Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática. Dramaturgo, escritor e diretor teatral. Site: www.marcusmota.com.br

¹ O Ocidente entrou em contato com o tratado Natyasastra, que possui mais de dois milênios de existência, apenas a partir da segunda metade do século XIX. Mesmo em pleno século XX, ainda o conhecimento da obra se encontrava extremamente limitado, como se pode ler nessa breve nota de C. Lanman ao Journal of American Oriental Society, em 1920: “Alguns membros de nossa associação querem inteirar-se sobre o conteúdo de cartas escritas pelo professor Belvalker, de Poona, Índia. É que ele possui uma edição e uma versão anotada desse antigo e importantíssimo (*exceedingly important*) tratado. Tais obras manifestam claramente as enormes vantagens que os nativos Indianistas tem sobre nós, Indianistas do Ocidente.” Na edição do professor Belvalker, além da crítica textual de manuscritos

Inicialmente, a opção por uma outra tradição, diferente da chamada ocidental européia, coloca-nos diante de uma oportunidade rara de acompanhar tanto as formas de construção e organização do domínio da análise (objetos), quanto o conseqüente reflexo dessa diversa constituição de objetos em nossas tradicionais categorias e métodos de análise.

Por exemplo. Diferentemente de nossos padrões escolásticos de investigação, que procuram submeter objetos de pesquisa a um rigoroso tratamento racional-descritivo (prescritivo, muitas vezes), estabelecendo ordens e subordinações, o **Natyasastra** se apresenta como uma compilação de diversas fontes, uma edição fundamentada na acumulação e sobreposição de excursos, digressões de mitologia, ensino, norma, conselho, valendo-se tanto de metáforas e conceitos, quanto de práticas de classificação e enumeração de distinções.²

Essas fontes, pertencendo a tempos e regiões diversos, promovem uma sucessão de capítulos topicalizados nos quais a acumulação de interesses múltiplos é o que predomina.

Tal emaranhado imediatamente caótico e disperso, sem um identificável centro de orientação explícito, seja na macroestrutura do texto, seja em comando de uma voz autoral, reveste-se, contudo, com o transcurso da leitura, de uma específica coerência: o da experiência cênica em sua amplitude.

Do começo do tratado, temos a inserção da atividade do *performer* em uma ambiência mítica e cósmica.³ Segundo o relato, em um passado primordial, o povo deste mundo, imerso em profunda selvageria, suplicou aos deuses algo que não só trouxesse

do tratado, há referências “a 93 admiráveis ilustrações pintadas nas paredes internas de um templo do século XIII, que apresentam várias das coreografias descritas no capítulo 4 do tratado. [...] Tais ilustrações nos habilitam a compreender Bharata claramente”. LANMAN, C. Bharata's Treatise on Dramaturgy. **Journal of American Oriental Society**, n. 40, p. 359-360, 1920. Mesmo na própria historiografia moderna do teatro indiano há dificuldades em se localizar teoricamente o Natyasastra. Para a moderna historiografia do teatro indiano e o instável lugar de o Natyasastra v. SOLOMON, R. H. From Orientalist to Postcolonial Representations: A Critique of Indian Theatre Historiography from 1827 to the Present. **Theatre Research International**, n. 29, p. 111-127, 2004.

² Tal aspecto cumulativo e dispersivo do texto de Natyasastra é interpretado de forma negativa e redutora por G. Ley, que vê a obra como um compêndio de regras que impõe certo controle sobre as performance individuais, escrito sob a perspectiva de um diretor de companhia e “bem distante de um manual de performance e de um dramaturgo” A forte presença do mito e da religião reforçaria uma autoridade distante da prática, ocasionado o tratado ser mais um discurso entre discursos sobre o fazer teatral, como A Poética de Aristóteles, e os textos de Zeami. Igualando teoria e discurso, Ley acaba por invalidar a materialidade presente nos tratados que comenta. O forte modelo aristotélico seleciona seus comentários sobre Natyasastra e Zeami. V. LEY, G. Aristotle's Poetics, Bharatamuni's Natyasastra, and Zeami's Treatises: Theory as discourse. **Asian Theatre Journal**, n. 17, p. 191-204, 2000.

³ Para citações do texto do Natyasastra, seguimos RANGACHARYA, Adya. **Natyasastra**. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1996.

sabedoria como também deleite tanto aos olhos quanto aos ouvidos. Brahma os atendeu e integrou, em um espetáculo só, todas as artes e ciências, formando um espetáculo de palavras, música, movimentos, atuação e cenotécnica que requer para sua efetivação pessoas inteligentes, sábias, diligentes e com autocontrole.⁴

A promoção desta integração de habilidades e conhecimentos, deste campo interartístico e realizacional é a meta de Natyasastra. Note-se como tal impulso integrativo difere de empresas intelectuais como as de Aristóteles. Não há em Natyasastra a sobrevalorização de um elemento não performativo, de um material que será transformado em performance.⁵ Ao contrário, sem uma perspectiva unificadora, o Natyasastra aplica a cada uma das atividades de composição, realização, recepção e produção de espetáculo tanto uma incessante enumeração de seus tipos e formas, conhecidos a partir de tradições de performance, quanto interconexões, junturas, sobreposições. O labirinto em que se torna o texto de Natyasastra advém deste excesso de nexos e pluralidade de aspectos pelos quais cada evento significativo é apresentado.

Para mentalidade educadas no aristotelismo, o quase-capítulo sobre *rasa* revela-se atrativo.⁶ Mas reduzir a contribuição do Natyasastra a uma teoria do efeito emocional (*rasa*) é algo temerário. Mesmo na tradição indiana, a partir do século IX iniciou-se uma abstração do conceito. *Rasa*, associado à experiência concreta de sorver um líquido, e disto o prazer dessa experiência, o gosto, torna-se depois a essência da poesia, a essência de tudo, do universo.⁷

⁴ Ravi Chaturvedi enfatiza a ‘interdisciplinaridade’ do Natyasastra. Porém, usa o termo como sinônimo dos aspectos interartísticos do teatro sânscrito – a velha noção de diferentes artes reunidas e somadas. A partir dessa abstração, não leva em conta o contexto efetivo para a realização - a produção do espetáculo. Assim, a síntese das artes tomada como interdisciplinaridade revela um truísmo acadêmico, uma petição de princípio. Cf. CHATURVEDI, Ravi. Interdisciplinarity: A Tradicional Aspect of Indian Theatre. **Theatre Research International**, n. 26, p. 164-171, 2001.

⁵ Aristóteles, por exemplo, enumera os elementos da tragédia, mas centra-se no eixo trama-efeito emocional. Para os descompassos entre a abordagem aristotélica e a realidade efetiva do teatro em Atenas v. WILES, David. **Greek Theatre Performance**. Cambridge University Press, 2000. Para uma investigação mais detalhada da performance da tragédia grega v. MOTA, Marcus. **A dramaturgia musical de Ésquilo**. 2002. Doutorado (Tese de Doutorado) – Instituto de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

⁶ Cf. THAKKAR, B. K. **On the Structuring of Sanskrit Drama**: Structure of Drama in Bharata and Aristotle. Ahmedabad: Saraswati Pustak Bhnadar, 1984; e GUPT, G. **Dramatic Concepts Greek and Indian**: A Study of The Poetics and The Natyasastra. Nova Deli: D. K. Printworld, 1994. M. Heath, em sua resenha deste último livro, afirma que, em virtude da negligência de Aristóteles em relação à performance, “a tradição grega de fato não oferece nada remotamente comparável à detalhada análise do gesto e atuação que existe no Natyasastra”. Ver: HEATH, M. Resenha de GUPT 1994. **Journal of Hellenic Studies**, n. 115, p. 195-196, 1995.

⁷ V. MARTINEZ, J. L. **Semiosis in Hindustani Music**. Imatra: International Semiotic Institute, 1997; CHAUDHURY, P. J. The Theory of Rasa. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, n. 24, p. 145-

Mas no contexto de *Natyasastra*, *rasa* não é um conceito isolado. A metáfora do fruto e de seu suco e do suco sorvido e do prazer do suco sorvido procura apresentar a globalidade de atos envolvidos na efetivação multidimensional da performance. É para a situação de performance que a metáfora aponta. Ao invés do aspecto pontual e unívoco que um modelo comunicacional-afetivo conduz, pressupondo uma lógica de causa efeitos (estímulo-resposta) para clarificar o processo representacional, em *Natyasastra* temos um encadeamento de distinções cada vez mais detalhado.

Ainda ao se definir *rasa*, no *Natyasastra* encontramos outra imagem:

[...] pessoas comendo comida preparada com diversos condimentos e molhos misturados, se elas têm sentidos apurados, apreciam diferentes gostos e sentem prazer (satisfação) com isso. Semelhantemente, espectadores de sentido apurado, após apreciarem as várias emoções expressas pelos atores em suas palavras, gestos e emoções, estes espectadores sentem também prazer nisso. Esta (final) emoção sentida pelos espectadores é aqui explicada como as várias *rasa*.⁸

A analogia entre comensais e espectadores procura apresentar o fluxo, a continuidade entre agentes e materiais envolvidos em um mesmo processo. O nexos entre a comida preparada com várias misturas e o espectador capaz de saborear essa refeição não é baseado em uma dicotomia entre a forma fechada do drama e a passividade do auditório. É para os atos, é para a participação total dos agentes na atividade representacional que os conceitos se direcionam.

Logo *Rasa* então entende-se como um circuito de estímulos, reações e ações dentro de uma situação performativa. Ao mesmo tempo que sua produção é segmentada, sua composição mesma é pluralizada. É necessária a interpenetração de múltiplos atos e agentes para que o *rasa* se efetive. Logo, não se pode simplificar *rasa* como a emoção estética. *Natyasastra* trabalha não com conceitos como resumos de uma experiência intelectual e sim com conceitos operatórios, que interligam atividades representacionais a processos interativos.

A posterior analítica das fontes, estímulos e atos físicos para se produzir *rasa* constitui uma das impressionantes contribuições para a teoria teatral. Este imenso repertório de distinções apresenta-se um mapeamento e investigação do corpo e da

149,1965; e THAMPI, G. B. *Rasa as Aesthetic Experience*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 24, p. 75-80, 1965.

⁸ RANGACHARYA, Adya. *Natyasastra*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1996.

psicologia humanos articulados a partir de acumulada observação tradicional. Tanto que esse imenso catálogo refere-se constantemente a tipos e estilos interpretativos.⁹

Para nós, muitas vezes acostumados à generalidade da teoria dos gêneros literários, o contato com essa enumeração de tradições performativas e procedimentos e habilidades corporais conexas, essa selva selvagem de nomes, esse contato é perturbador. Mas, se bem compreendido, tal contato esclarece o método de organização do Natyasastra.

Natyasastra não privilegia nossas conhecidas estratégias apriorísticas, de estabelecer previamente distinções, hierarquias e definições para depois aplicar tais esquemas aos fatos. Diferentemente, Natyasastra reúne e integra feitos da tradição, de uma tradição multissecular, composta de dramaturgias e estilos interpretativos diferenciados. Cada uma dessas dramaturgias e estilos interpretativos é descrita a partir dos recursos, procedimentos, habilidades e efeitos recepcionais que, em situação de performance, a especificam. É a observação das opções, das escolhas performativas que determina a classificação. É o conhecimento da amplitude e materialidade da performance que fundamenta os atos cognitivos de estabelecimento de distinções e tipos. A diferença está no ponto de partida. Natyasastra pratica uma teoria baseada na observação e na experiência da materialidade da performance. Não é um pensamento contra a performance ou que substitui a performance por um suplemento ideativo.

Por isso, a atividade mesma do Natyasastra, sua produção dessa rede de catálogos e sobreposições revela-se intimamente relacionada com o conhecimento daquilo que investiga. O tratado Natyasastra é ele mesmo uma imagem da multidimensionalidade da performance, em sua constante busca de interconexões e nexos variados. A escrita do Natyasastra é a performance de um saber performativo. O objeto de conhecimento determina a lógica de sua investigação. Afinal, catalogar é apresentar a coisa, é um modo de vincular o objeto apresentado à sua apreensão em um contexto de uma oralizada transmissão de conhecimentos. O detalhamento descritivo é a oferta da posse de algo que se define audiovisualmente.

Não admira que na abertura do texto temos o estatuto figurativo da obra: alguns sábios vêm ao encontro de Bharata, um grande conhecedor e especialista em

⁹ Cf. BROWN, J. R. Shakespeare, the Natyasastra, and Discovering Rasa for Performance. **New Theatre Quarterly**, n. 21, p. 3-12, 2005. Neste artigo, seu autor relata a experiência de valer-se dos conceitos do Natyasastra para preparação de atores para representar Shakespeare, usando o *rasa* como estímulo para a coerência interpretativa baseada na percepção e recriação de gestos e reações cotidianos.

natya, integração entre dança, drama e música. Forma-se uma roda em torno de Bharata e seguem-se perguntas sobre *natya*. O *Natyasastra* apresenta em versos as perguntas e respostas deste encontro, o jogo de roda entre o auditório e Bharata. A sabedoria performada (*sastra*) por Bharata a respeito da integração entre drama, música e dança é o que estrutura o *Natyasastra*. E essa sabedoria advinda não da idéia da arte, mas do contato com a tradição é passada pelo contato com os sábios.

A amplitude das atividades descritas por Bharata, desse modo, fundamenta-se no vínculo entre conhecimento e tradição. As razões da performance encontram sua medida no nexos contínuo e intenso com a situação efetiva da cena, em sua composição, realização, recepção e produção.

Uma análise atenta de *Natyasastra* pode nos ajudar a estabelecer horizontes mais eficazes para as relações entre teoria e teatro.

Tanto que recentemente a apropriação de conceitos do *Natyasastra* tem passado por um grande debate crítico dentro da teoria da performance. R. Schechner, em reedição de seu clássico *Performance Theory*, insere o artigo “Rasaesthetics” como último capítulo, como se o contato com o *Natyasastra* culminasse todo o projeto teórico-crítico do autor.

A apropriação que Schechner faz do *Natyasastra* é seletiva.¹⁰ Primeiro, *Natyasastra* é usado para exemplificar como um chamado Ocidente se distingue de um imaginado Oriente em termos de relação mente-corpo e, disto, temos as implicações para a performance. Assim, o pressuposto racionalismo ocidental reduziu certa abordagem mais holística das artes da cena, enquanto que o pressuposto sensualismo oriental incrementou tal abordagem.

Partindo dessa dicotomia baseada em estereótipos culturais, Schechner advoga um contato mais estreito com o Oriente-*Natyasastra* como forma de superação das dicotomias do Ocidente-Aristóteles e, desse modo, disponibilizar os intérpretes para uma ampla dimensão da performance.

Para tanto, Schechner propõe uma série de exercícios – chamados *Rasaboxes* – para que tal superação se concretize e seja explorada pelos atores. Os exercícios objetivam liberar o intérprete do dispositivo de vincular sua sensibilidade a qualquer justificativa e motivação típicas de um sistema de treinamento como o de Stanislavski:

¹⁰ Sigo, nesse ponto, os lúcidos comentários de MASON, D. Rasa, ‘Rasaesthetics’ and Dramatic Theory. *Theatre Research International*, n. 31, p. 69-83, 2006.

ao invés de se seguir uma ‘psico-logia’, o intérprete deve buscar as partes menos lógicas da emoção, a emoção por ela mesma.

Concretamente, os exercícios são assim produzidos: os vários membros do treinamento desenham ou marcam para si uma área retangular no chão. Cada retângulo é dividido em nove partes. A parte central fica vazia. Nas outras escreve-se o nome de emoções, de *Rasas*. Após, cada pessoa mostra como materializa cada um dos rasas para as outras, através do ato de associar sentimentos e idéias ao nome da emoção. Depois, todos se movem entre os retângulos dos outros e vão se apropriando fisicamente das expressões dos demais membros do treinamento. Para completar toda a ronda o exercício leva horas.¹¹

Tal espacialização da emoção se manifesta pela expressão do corpo todo – gestos, vocalizações, movimentos. Os retângulos são áreas de improvisação das indicações emocionais e áreas de troca, de contato entre os demais agentes envolvidos nessa experiência. O movimento entre os retângulos favorece a dupla perspectiva de conhecer e expressar atos através de sentimentos e de participar do grupo e, com isso, re-situar tais emoções sob uma perspectiva supra-individual.

Daí, temos a segunda face dessa apropriação: o direcionamento para uma experiência comunal se constitui em uma clara recusa de outra dicotomia presente no teatro ocidental: a dicotomia entre recepção e produção, entre atores e platéia. Essa arte total, plena residiria na idéia de comunhão, que perpassa a estruturação das sessões de exercícios dos *Rasaboxes*.

Contudo, tais elementos potencialmente críticos atribuídos ao *Natyasastra* estão completamente ausentes no texto sanscrítico. O *Natyasastra* não se dirige exclusivamente para treinamento e formação de intérpretes, não se funda na sobrevalorização da sensibilidade, nem muito menos vale-se de uma unificação público-atores. O caráter enciclopédico do *Natyasastra* explicita a diversidade de ângulos concomitantes pelos quais atos performativos são produzidos e avaliados. A metáfora do banquete não se reduz ao consumo sensorial. Antes, procura incluir diferentes perspectivas de um mesmo e específico processo.

Assim, não há a dicotomia emoção-intelecto ou um corpo desmembrado ou ainda o privilégio de um componente lógico sobre outro físico porque o *Natyasastra* não parte da dicotomia pré-dada, como Schechner. A amplitude do saber performativo que o

¹¹ SCHECHNER, R. *Rasaesthetics*. *Theater Drama Review*, n. 45, p. 27-50, 2001.

Natyasastra pratica não se confunde com a ampliação de uma lógica dual e exclusivista que Schechner tanto defende, quanto ataca. A negação do Ocidente em prol do Oriente operada pela *Rasaesthetics* é autista: se confina ao circuito restrito do global mercado de exotismos.

A componente mercadológico de teorias interculturalistas nos mostram que elas também legitimam certas práticas e valores, apesar de muitas vezes propagandearam algo bem maior que seus produtos.¹²

Isso fica bem claro na pretensão de supressão da individualidade, do comunitarismo objetivado pelos *Rasaboxes*. Na verdade, temos uma crítica ao individualismo e não ascensão a esferas além da razão. Ao se identificar individualismo, racionalismo, dicotomia performer-platéia como obstáculos para uma arte mais genuína, profunda, total a opção por inverter os referentes não nos coloca em um outro mundo nem, muito menos, torna justificável a equação entre elementos identificados e limitações à liberdade criadora. Porque ali, na mesma letra, onde está escrito aquilo que se nega, registra-se também aquilo que é reafirmado nesse mesma negação: os *Rasaboxes* acabam por efetivar um espaço terapêutico o qual, para cada indivíduo, é uma oportunidade de regeneração psíquica.¹³

Assim, a disparidade entre a proposta de Schechner e o Natyasastra nos mostra o quão autoreferenciais podem ser as teorias. Trabalhando com um domínio limitado de objetos e de conhecimentos, cada teoria corresponde, pois, a um conjunto limitado de estratégias discursivas.¹⁴ Logo, toda teoria explicita sua própria metalinguagem. A amplitude de Natyasastra relaciona-se com a amplitude da tradição catalogada, com a diversidade de práticas que parecem ser unificadas por um texto que durante séculos foi escrito e reescrito.

Sem um centro temático, Natyasastra se espalha na obsessiva compilação e estabelecimento de conexões entre práticas e estilos que seriam canônicos, tudo isso em função de tradições milenares múltiplas e dispersas. Tanto que o alvo crítico das

¹² Cf. MASON, D. Rasa, 'Rasaesthetics' and Dramatic Theory. **Theatre Research International**, n. 31, p. 12, 2006.

¹³ M. Mininck, colaboradora de R. Shechner, afirma que "Quando as pessoas experimentaram os *Rasaboxes*, comentam com frequência os aspectos terapêuticos dos exercícios. Realmente, eles são terapêuticos". In: SCHECHNER, R. *Rasaesthetics*. **Theater Drama Review**, n. 45, p. 15, 2001.

¹⁴ GEROW, E. Rasa and Katharsis: A Comparative Study, aided by Several Films. **Journal of The American Oriental Society**, n. 122, p. 264-277, 2002.

postulações de Natyasastra desapareceu: o tratado se dirige a performances que só existem como citação.

Ironicamente, R.B. Patankar, comentando a relevância de Rasa em nossos dias, afirma que a teoria presente em Natyasastra tem sido mal trabalhada por dois tipos de críticos: aqueles que não levam em consideração contextos específicos do pensamento artístico na Índia pré-britânica e ignoram ou adaptam as proposições sanscríticas; e os próprios especialistas em sânscrito, que vêem nos textos do passado uma relíquia e rejeitam toda e qualquer aplicação da teoria do Rasa a obras e situações modernas.¹⁵

Tais pontos extremos apontados por Patankar impõe que lidemos com pressupostos que ostensivamente tenham consciência de sua situação interpretativa. Pois as tentativas de se escapar do paroquialismo cultural encontram no estudo das teorias e do teatro sanscrítico um impulso renovador.¹⁶ Na verdade mais que conhecer realmente Natyasastra, Natyasastra, por seu estranhamento e situação-limite, é que faz com que nós conheçamos melhor a nós mesmos.



www.revistafenix.pro.br

¹⁵ PATANKAR, R. B. Does Rasa Theory Have any Modern Relevance? **Philosophy East and West**, n. 30, p. 293-303, 1980.

¹⁶ TILIS, S. East, West and the World Theatre. **Asian Theatre Journal**, n. 20, p. 71-87, 2003. Ver: BHARUCHA, R. A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian. **Theater Asian Theatre Journal**, n. 1, p. 1-20, 1984.