

A ESTÉTICA DO RASA

(*Rasaesthetics* – de *The Drama Review*)

Tradução de Denise Zenicola

Onde está localizada a teatralidade no corpo? Que lugar é esse? Tradicionalmente, no teatro ocidental, os olhos e, também, os ouvidos são as partes do corpo nas quais se experimenta a teatralidade. De acordo com a etimologia e a prática, o teatro é um “lugar aonde se vai para ver”. Ver requer distanciamento; engendra um foco ou uma diferenciação; estimula a análise ou a divisão em sequências lógicas; significado de privilégios, tema, narrativa. A ciência moderna depende de instrumentos de observação: telescópios e microscópios. Teorias derivadas de observações feitas através de instrumentos ópticos definem o *continuum* espaço-tempo. Dos superagrupamentos de galáxias, de um lado, às partículas moleculares e subatômicas, de outro, nós “conhecemos” o universo porque o “vemos”. Ver = conhecer; conhecer = ver; velocidade = espaço; distância = tempo; diacronicidade = história.

Porém, de acordo com outras tradições culturais, a teatralidade está localizada em outras partes do corpo. Uma delas, a boca, ou, melhor dito, o *snout-to-belly-to-bowel* – rota ou caminho controlado pelo sistema nervoso entérico –, é o tópico deste ensaio. O *snout-to-belly-to-bowel* (da mandíbula para o estômago e do estômago para o intestino) é o “lugar” de gustação, digestão e excreção. A performance do *snout-to-belly-to-bowel* é um processo muscular, celular e neurológico contínuo e interligado de testar-provar, separar alimento de resíduos, distribuir alimentos pelo corpo e eliminar resíduos. O *snout-to-belly-to-bowel* é o local da intimidade, onde substâncias são compartilhadas, onde se misturam o interior e o exterior, experiências emocionais e instintos. Uma boa refeição em boa companhia é um prazer; assim como as preliminares e o sexo; o mesmo pode ser dito de uma boa cagada.

A Poética e o *Natyasastra*

A Poética de Aristóteles e o *Natyasastra* de Bharata-muni, um manual em sânscrito sobre performance e teoria da performance, ocupam posições paralelas na teoria da performance no teatro na Europa e na Índia (e, por extensão, nas diversas áreas e culturas onde as artes performáticas originadas da Europa e da Índia são praticadas). Os dois textos antigos continuam sendo ativamente interpretados e debatidos, tanto na teoria quanto na prática. Ambos representam ou estão próximos das “origens” de suas respectivas tradições de performance, ambos serviram de inspiração a novos textos, favoráveis ou contrários, destinados a destacar, revisar ou refutar seus princípios básicos.

Entretanto, apesar de suas semelhanças, os dois textos diferem profundamente. Aristóteles foi uma figura histórica (384 – 322 A.E.C.), o autor de muitas obras filosóficas fundamentais que afetaram, e até mesmo determinaram, o pensamento ocidental em campos tão diversos como as ciências físicas, política, pensamento social, estética e teologia. Os escritos do filósofo grego nascido em território macedônico foram enormemente debatidos durante cerca de dois milênios e meio. Ele se especializou em dividir o conhecimento em porções conhecíveis; ele formulou o silogismo. Bharata-muni é uma figura mítica e histórica, o nome do autor ou compilador de um compêndio pormenorizado sobre as origens mítico-religiosas e as práticas de *natya*, uma palavra em sânscrito difícil de ser traduzida, mas que pode ser reduzida a dança, teatro e música. Há divergências quanto à data precisa de publicação do *Natyasastra* (NS) – estudiosos a situaram em algum momento entre o VI século A.E.C. (Antes da Era Comum) e o segundo século da E.C. (Era Comum). Talvez nunca se saiba quanto do NS foi escrito apenas por uma pessoa e quanto resultou do conhecimento de muitas pessoas. Bharata-muni, quem quer que ele tenha sido, e se é que ele realmente existiu, escreveu somente o *Natyasastra*.

Ademais, o NS é um *sastra*, um texto sagrado autorizado pelos deuses, repleto de narrativas, mitos e instruções detalhadas para os atores. A Poética é secular, focada na estrutura do drama e dependente do pensamento lógico que seu autor ajudou a inventar. A Poética é tão lacônica, tendo cerca de 30 páginas em sua versão traduzida para o inglês, que alguns acreditam que ela contenha apenas notas de conferências compiladas por alunos de Aristóteles, após a morte do filósofo, e não o trabalho final do filósofo. O NS tem a forma de uma investigação ampliada (345 páginas na tradução em *Rangacharya*) por Bharata em resposta a sábios que lhe pediram para explicar o *natya*. Bharata começa narrando a história de como o *natya* surgiu, quais são os seus sujeitos e para quem ele

se destinou.⁸² Depois, faz considerações detalhadas que compreendem desde arquitetura teatral, incluindo o modo de representar as várias emoções, estrutura de dramas, a muito mais.

Alguns séculos depois de sua conclusão, o NS foi “perdido” – fragmentado, submerso, extraviado e não lido. O NS não chegou diretamente e como um único texto ao atual povo indiano. A referida obra surge como prática performática e como uma série de interpretações. O seu intérprete mais importante é Kashmiri Saivite (adorador de Shiva), do século X, chamado Abhinavagupta. Através de Abhinavagupta, os estudiosos conseguiram distinguir intérpretes mais antigos, como Bhatta Lollata, Srisankuka, Bhatta Nayaka e Bhatta Tauta. Quanto ao NS “em si”, de acordo com Kapila Vatsyayan, “não existem muitos textos que tenham sido sistematicamente confrontados, editados e publicados. Centenas [...] permanecem como manuscritos em coleções públicas e privadas, na Índia e no exterior, e há um número igual ou maior de textos fragmentados” (1996, p.115).

Porém, tal fragmentação não deve ser entendida como “negligência”. A tradição do NS é ativa, oral e corpórea. Ele está presente nos atores, seus professores e em suas performances. Devemos distinguir a ausência do NS na forma de um texto (um livro trazido até os tempos atuais principalmente pelos orientalistas ocidentais)⁸³ de sua presença em performances reais, por meio das quais

⁸² No início do texto, Bharata alega para o NS o estado de um veda – o mais sagrado dos antigos textos indianos. Isto não é tão raro. Tais afirmações de ser o “quinto veda” foram usadas para validar e fortalecer o texto. A tradição, finalmente, designou o posto de *sastra* ao NS, uma posição bem abaixo na escala hierárquica de escritos sagrados. Quanto à origem que emoldura o mito, que é contada no capítulo um – a história da composição do Brahma do “quinto veda,” sua transmissão a Bharata e seus filhos, e o desempenho do “primeiro *natya*” na ocasião do festival de Mahendra (a celebração de vitória do triunfo de Indra sobre *asuras* e *danavas* [demônios]), bem pode ser dita aqui. Os demônios estão enfurecidos pelo desempenho que resultaria em sua derrota; eles apressam a etapa e, magicamente, congelam “as falas, movimentos e mesmo a memória dos executores (Bharata-muni, 1996, p. 3). Indra intervém, derrotando os demônios com um mastro que, então, é instalado como um totem protetor. Brahma instrui o arquiteto dos deuses Visvakarman a construir um teatro inexpugnável, bem protegido pelos deuses mais poderosos. Isto tendo sido feito, os deuses dizem que é melhor negociar com os demônios, do que, energicamente, excluí-los. Brahma concorda, aproxima-se dos demônios e inquire por que eles querem destruir *natya*. Eles respondem: “Você é tanto o criador de nós quanto dos deuses, então você não devia ter feito isso [nos omitindo de *natya*]” (4). Brahma diz: “E então, não há nenhuma razão para vocês se sentirem zangados nem magoados. Eu criei o *Natyaveda* para mostrar boas e más ações e sentimentos de ambos: deuses e de vocês mesmos. É a representação dos três mundos inteiros e não apenas dos deuses ou de vocês”. Assim, *natya* é de origem divina, tudo-abrangendo, e consistindo em ações tanto do bem quanto do mal. Para uma interpretação aumentada e altamente sofisticada do NS emoldurando mito, veja Byrski (1974).

⁸³ De acordo com Kapila Vatsyayan (1996, p. 32-36) e Adya Rangacharya, cuja tradução inglesa recente do NS é a mais legível, o American Fitz Edward Hall não publicou vários capítulos em 1865. Em 1874, o alemão Wilhelm Heymann (ou Haymann, como Vatsyayan o soletra) escreveu um ensaio influente que estimulou mais traduções de vários capítulos pelo acadêmico francês Paul Reynaud (ou Regnaud, como Vatsyayan o soletra). Mas foi só em

a obra tem sido absorvida e forma o núcleo de uma multiplicidade de gêneros, tais como *kathak*, *kathakali*, *odissi* e *bharatanatyam*, que, juntos, compreendem o teatro e a dança clássicos da Índia. O NS é muito mais poderoso como um conjunto incorporado de ideias e práticas do que como um texto escrito. Ao contrário da Poética, o NS é mais dançado do que lido.

Portanto, o NS e a Poética diferem em estilo, intenção e circunstância histórica. A Poética, escrita cerca de um século após o apogeu da tragédia grega, constitui somente uma pequena parte da enorme produção literária de Aristóteles. A Poética carece de descrições acerca das verdadeiras performances; ela discorre principalmente sobre drama, não sobre teatro, concentrando-se em uma peça, *Édipo*, a qual Aristóteles oferece como um modelo de redação de peças teatrais. Caracterizada como “racional” e “histórica,” a Poética não é considerada sagrada, embora tenha sido, e ainda seja, consideravelmente influente. Por outro lado, o NS é uma mistura abrangente e detalhada de conhecimentos míticos e realistas sobre performance. O seu autor e protagonista, o semidivino Bharata-muni, é quase com certeza um pseudônimo para tradição oral coletiva.

Porém, a principal diferença entre a Poética e o NS é a de que o livro indiano aborda a performance de maneira muito pormenorizada: expressão emocional transmitida por meio de gestos e movimentos, tipos de papéis e personagens, arquitetura do teatro, música. O NS considera o drama (capítulos 20-21), mas tal análise não constitui o núcleo do *sastra*. Muitos artistas indianos aderiram ao ideal de um teatro que integra drama, dança e música. Gêneros tradicionais atingem tal integração por meios que não privilegiam o enredo (tal como Aristóteles advertiu) em detrimento da dança, do gesto e da música. E existe a Rasa.

Rasa, primeira tomada

O NS assim se manifesta sobre a Rasa:

1926 que a edição crítica Baroda foi iniciada. O texto completo – em sânscrito – não estava impresso até 1954.

Apesar de todos esses resultados, o texto final é contraditório, repetitivo e incongruente; há lacunas também, mas, o que é pior, há palavras e passagens que são quase impossíveis de se entender. [...] Não só os acadêmicos modernos sofrem essa incapacidade de entendimento; mesmo há quase mil anos [...] Abhinavagupta [...] tem exibido essa tendência (Vatsyayan, 1996, p. xviii).

Vatsyayan fornece uma “Base de dados do Natyasastra”, localizando e listando todos os 112 textos existentes e os fragmentos. Todos os textos estão em sânscrito, mas são transcritos numa variedade de manuscritos: Newari, Devanagari, Grantha, Telugu, Malayalam, Tamil, Kanarese. Assim, nós sabemos que, em um primeiro momento, o NS foi distribuído largamente através do subcontinente.

Não existe *natya* sem Rasa. A Rasa é o resultado cumulativo de *vibhava* [estímulo], *anubhava* [reação involuntária] e *vyabhicari bhava* [reação voluntária]. Assim como, por exemplo, quando vários condimentos e molhos, ervas e outros materiais são misturados, experimenta-se um sabor, ou quando a mistura de melão com outros materiais produz seis tipos de sabores, junto com os diferentes *bhavas* [emoções], os *sthayi bhava* [emoções permanentes experimentadas “internamente”] tornam-se uma Rasa.

Mas o que é essa tal de Rasa? Eis a resposta. Como ela é prazerosamente saboreada, chama-se Rasa. Como acontece esse prazer? As pessoas que ingerem alimentos preparados com diferentes condimentos e molhos e são sensíveis, desfrutam dos diferentes sabores e sentem prazer; do mesmo modo, espectadores sensíveis, após apreciarem as várias emoções expressadas pelos atores através de palavras, gestos e sentimentos, sentem prazer. Esse sentimento dos espectadores é explicado aqui como sendo as Rasas de *natya*. (Bharatamuni, 1996, p. 54–55)

Há muito que dizer aqui, e eu não pretendo, neste momento, me alongar sobre a teoria da Rasa. Eu pretendo aqui fornecer um panorama da teoria geral do sabor no que diz respeito à performance, aquilo que eu chamo de “estética da Rasa”.

A Rasa é sensual, próxima, empírica. A Rasa é aromática. A Rasa preenche o espaço, unindo o externo ao interno. A Rasa é sabor, gosto, a sensação que se tem quando o alimento é percebido, colocado ao nosso alcance, tocado, levado para dentro da boca, mastigado, saboreado e engolido. Os olhos e os ouvidos percebem a comida que chega – a apresentação dos pratos, o barulho da fritura. Ao mesmo tempo, ou um pouco depois, o nariz é envolvido. A salivagem é estimulada na boca (sensação de água na boca). As mãos levam a comida até a boca – seja diretamente, como no tradicional modo indiano de comer com os dedos, ou indiretamente, por meio de utensílios (que apareceram mais tarde). A boca, o nariz e as mandíbulas estão envolvidos, representando bem todos os sentidos. A parte inferior da face contém a boca, no centro está o nariz, acima estão os olhos. Os ouvidos estão localizados lateralmente, mas concentrados no que está à frente.

A Rasa também significa “suco”, aquilo que leva o sabor, o meio que transporta o sabor. Os sucos digestivos são originados pela comida e produzidos pelo corpo. A saliva não apenas umedece a comida, como também distribui sabores. A Rasa é sensual, próxima, empírica. A Rasa é aromática. A Rasa preenche os espaços, unindo o externo ao interno. A comida é ativamente levada para dentro do corpo, torna-se parte do corpo, atua dentro do corpo. O que estava fora é transformado no que está dentro. Uma estética baseada na Rasa difere fundamentalmente de uma estética fundada no *theatron*, o panóptico racionalmente ordenado, analiticamente distanciado.

Etimologias e conhecimento distanciado

Antes de continuar abordando a estética da Rasa, vou discorrer um pouco sobre as noções ocidentais de teatro. A palavra “teatro” é cognata de “teorema,” “teoria,” “teórico,” e outras palavras originadas do grego *theatron*, e esta de *thea*, “uma vista”; e de *theasthai*, “para ver”, relacionada a *thauma*, algo que atrai o olhar, uma maravilha”; e *theorein*, “para olhar” (Partridge, 1966, p. 710). *Theorein* está relacionada a *theoremata*, “espetáculo” e/ou “especulação” (Shipley, 1984, p. 69). Acredita-se que essas palavras estejam relacionadas à raiz indo-europeia *dheu* ou *dhau*, “para olhar” (Partridge, 1966, p. 710). A raiz indo-europeia de *Thespis* – o lendário fundador do teatro grego – é *seku*, uma “observação” ou “ditado,” mas com a implicação de uma visão divina; e *seku* dá origem a palavras da língua inglesa, tais como “ver”, “vista” e “dizer” (Shipley, 1984, p. 353). O teatro grego, então, e todos os tipos de teatro europeus que se originaram a partir dele são lugares para ver e dizer. O que caracteriza esse tipo de teatro (e, a partir dele, o filme, a televisão, e, possivelmente, a internet) é a sua especularidade, as suas estratégias de “contemplanção”.

Essas etimologias revelam a estreita ligação entre o teatro grego, a epistemologia europeia e o ato de ver. Essa ligação de “saber” para “ver” é a metáfora de raiz/narrativa principal do pensamento ocidental. Se os seres humanos na caverna de Platão eram ignorantes, é porque tudo o que viram acerca da “verdade” foram sombras projetadas na parede. A verdadeira realidade era muito mais brilhante até mesmo do que o sol, que nenhum observador humano poderia olhar diretamente. O que Platão disse poderia ser conhecido através da dialética. Desde o Renascimento, os cientistas vinham fazendo tentativas para melhorar sua capacidade de visão, através da criação de instrumentos de observação cada vez mais sofisticados. Uma simples rede sustenta a alegoria de Platão, as observações de Galileu, o Telescópio Espacial Hubble, os microscópios eletrônicos e o grande colisor de Hádrons⁸⁴, supercondutor e acelerador de partículas.

Onde acontece o ato de ver? Somente a uma determinada distância daquilo que é visto. Existe uma diferença lógica e prática que separa o que é observado do instrumento de observação (e/ou observador). “Objetividade” pode ser entendida como o desejo de manter alguma coisa a uma distância suficiente dos olhos, para permitir que esse objeto possa “tomar forma” de maneira perceptível: para ver as coisas “em perspectiva,” para “focalizá-las”. O “princípio da indeterminação”, que liga o instrumento de observação àquilo que é observado,

não dissolve a distância entre o observador e o observado, tanto que o que é observado está indissolúvelmente ligado ao meio de observação. O que “move” a partícula é a luz necessária à sua observação.

No nosso dia a dia, quando um objeto é trazido para perto do rosto, perde-se o foco e o objeto se torna embaçado, perdendo o seu formato visual. E, claro, ninguém deve introduzir objetos dentro dos olhos. Perfurar os olhos é algo terrível, tanto nas lendas (Édipo, Gloucester, entre outros), como na realidade. Mas uma criança aprende, desde cedo, a ver algo, focalizar esse objeto, alcançá-lo, pegá-lo e trazê-lo até a boca. A boca substitui os olhos como ponto final do processo de explorar o mundo “externo” e relacioná-lo ao mundo “interno”. O “objeto de transição” (ver Winnicott, 1971) é como a criança, que experimenta pela primeira vez a semelhança/diferença entre o mundo externo a ela e o seu mundo interno: desde o seio até os dedos, passando por qualquer coisa agarrada, provada e sugada, o cobertor que proporciona segurança, até o objeto favorito. Mesmo antes do nascimento, tal como é demonstrado em imagens intrauterinas, o feto suga os dedos dos pés e das mãos. Parece claro que ele sente prazer em fazer isso. A boca também não é um canal singular conectado unicamente ao cérebro (tal como o olho, através do nervo óptico). A boca tem comunicação com a cavidade nasal e com todo o sistema digestivo; a boca – incluindo os lábios e a língua — envolve intimamente os sentidos do tato, da gustação e do olfato. O sistema ocular é extraordinariamente específico, ao passo que o sistema que compreende a boca, o nariz e as mandíbulas é extremamente amplo, no qual há cooperação, em vez de separação.

O teatro grego que serviu de base para as teorias de Aristóteles era, essencialmente, um lugar aonde se vai para ver algo. Do ponto de vista arquitetônico – como é evidente, a julgar pelo que sobrou do Teatro de Dionísio, na colina da Acrópole, pelo quase inteiramente intacto teatro de Epidauru, e por outros sítios e restaurações –, percebe-se que o teatro grego era imenso, ocupando várias construções. A maioria dos estudiosos calcula que entre 14 e 17 mil pessoas assistiam aos antigos festivais. E embora Aristóteles preferisse o drama ao teatro, a experiência real de estar em um teatro grego clássico é repleta de espetáculo – dança, cantos e declamações. O teatro grego era também, e talvez principalmente, um local de competição. Os atenienses eram um povo extremamente competitivo. O *agon* era, para eles, motor, fonte, energia de criação, o espírito competitivo.⁸⁵ O que quer que fosse que Aristóteles tenha desejado, o que importa é que o coração da tragédia grega não era o enredo, mas um modo

⁸⁴ Nota do tradutor: o Grande Colisor de Hádrons ou *Large Hadron Collider* – LHC é o maior acelerador de partículas e o de maior energia existente no mundo.

⁸⁵ “No pensamento pré-nocrático, a noção pré-racional de *agon* é usada para descrever o mundo natural como um jogo incessante de forças ou *Torna-se*” (Sparrow, 1980, p. 13).

particular de contar histórias, o *agon*. Para separar os vencedores dos perdedores, os juízes (e aqueles que julgam os juízes – os espectadores) tinham de ver claramente e basear suas opiniões em valores “objetivos”. Obviamente, podiam ocorrer manobras políticas e pressões de todo o tipo, e até mesmo suborno e trapaça. Porém, como em todos os esportes atuais assistidos pelo público (com ou sem *replay* instantâneo), a clareza na apresentação e na recepção era absolutamente essencial. O objetivo dos espetáculos era determinar vencedores e perdedores – tanto nos dramas, como em competições entre atores e poetas.

Os prazeres da performance rásica

A performance rásica não tem por objetivo separar vencedores de perdedores, mas ampliar o prazer – como em um banquete interminável ou em um “quase” orgasmo sexual sempre adiado. Ela desempenha essa função de um modo comparável à arte culinária: a combinação/transformação de elementos distintos em algo que oferece sabores novos e/ou intensos e/ou preferidos. A performance rásica valoriza mais o imediato que aquilo que está distante, o ato de saborear, em vez do ato de julgar. A sua atividade paradigmática é um compartilhamento entre atores e participantes (um termo mais preciso do que “ouvintes” ou “espectadores”, palavras que privilegiam o ouvido ou o olho). O acontecimento da performance rásica é antes um banquete do que um dia no tribunal. O NS assim se manifesta sobre o assunto:

Os “connoisseurs” apreciam o sabor da comida preparada com (ou que contenha) coisas diversas; da mesma forma, pessoas inteligentes e saudáveis apreciam vários *sthayi bhavas* relacionados à representação de emoções. (Bharatamuni, 1996, p. 55)

A palavra em sânscrito utilizada para traduzir *connoisseur* é *bhakta*, que pode também significar uma pessoa que sente êxtase na devoção a um deus, particularmente Krishna, o qual é celebrado por meio de cantos, danças e festejos. Os *sthayi bhavas* são as emoções internas “permanentes” ou “duradouras”, que são acessadas e evocadas pela boa encenação teatral, denominada *abhinaya*. Rasa significa experimentar os *sthayi bhavas*. Em outras palavras, a doçura de uma ameixa madura é o seu *sthayi bhava*, a experiência de “saborear o que é doce” é Rasa. Os meios de se obter sabor, preparando e apresentando o prato, é *abhinaya*. Cada emoção é um *sthayi bhava*. Representar é a arte de apresentar os *sthayi bhavas* de modo que o ator e o participante possam “saborear” a emoção, a Rasa.

Nos capítulos seis e sete, o NS fornece as oito Rasas e *seu* *sthayi bhavas* correspondentes.

Rasa	<i>Sthayi Bhava</i>	Português
<i>sringara</i>	<i>Rati</i>	desejo, amor
<i>hasya</i>	<i>Hasa</i>	humor, riso
<i>karuna</i>	<i>Soka</i>	piedade, pesar
<i>raudra</i>	<i>Krodha</i>	raiva
<i>vira</i>	<i>Utsaha</i>	energia, vigor
<i>bhayanaka</i>	<i>Bhaya</i>	medo, vergonha
<i>bibhasta</i>	<i>Jugupsra</i>	aversão
<i>adbhuta</i>	<i>Vismaya</i>	surpresa, admiração

Abhinavagupta adicionou uma nona Rasa, *shanta*, “felicidade”. Desde a época de Abhinavagupta, muitos indianos passaram a falar em “nove Rasas”. Porém, o *shanta* não corresponde a nenhum *sthayi bhava* particular. Como a luz branca, o *shanta* é o perfeito equilíbrio/mix de todos eles; o *shanta* pode também ser considerado a Rasa transcendente, que, quando realizada, absorve e elimina todos os outros. Uma performance perfeita, se isso for possível, não transmitiria ou expressaria o *shanta* (do modo como poderia transmitir ou expressar qualquer uma das outras Rasas), mas permitiria que o *shanta* fosse simultânea e absolutamente experimentado pelos atores e participantes. Meu objetivo, no presente ensaio, não é investigar as várias conexões entre os *sthayi bhavas* e as Rasas. Basta mencionar que as “emoções” dentro do sistema indiano de performance estética, longe de serem pessoais – baseadas na experiência individual, ou trancadas e somente acessíveis por meio de um exercício de “memória emocional” ou um “momento privado” (Stanislavsky e seus discípulos) –, são, de algum modo, objetivas, residindo na esfera social ou pública.

No sistema rásico, existem “emoções representadas artisticamente”, que compreendem um tipo diferente de comportamento (diferente, talvez, para cada gênero teatral). Essas emoções representadas são distintas dos “sentimentos” – o interior, experiência subjetiva de qualquer ator durante uma determinada representação. Não há uma cadeia necessária e inevitável que reúna essas “emoções do dia a dia”. No sistema rásico, as emoções nas artes, não na vida cotidiana, são conhecíveis, controláveis e transmissíveis, aproximadamente, do mesmo modo como os temperos e a apresentação de uma refeição podem ser controlados pela observância das receitas e das convenções sobre a apresentação da refeição.

A fim de que as Rasas sejam compartilhadas, os atores precisam oficializar o *abhinaya* de uma emoção particular ou concatenação de emoções, de acordo com as tradições de um gênero específico de performance. Os sentimentos suscitados podem ser pessoais, íntimos e indescritíveis, mas as emoções oficializadas devem ser conscientemente construídas e objetivamente controladas.

Por exemplo, quando eu conversei com atores *kathakali*, alguns me disseram que sentiam as emoções representadas por eles. Outros não sentiam tais emoções. Não existe uma resposta do tipo sim ou não para a seguinte pergunta de Diderot: “Os atores sentem as emoções que eles comunicam?”. Não é necessário sentir as emoções, embora isso não seja ruim. Sentir ou não sentir as emoções representadas não torna necessariamente uma performance melhor ou pior. O que importa é certificar-se de que cada “participante” receba as emoções, e que essas emoções sejam específicas e controladas. As emoções, *sthayi bhava*, são objetivas; os sentimentos (o que um ator ou participante experimenta) são subjetivos. O que é compartilhado são as Rasas de uma emoção isolada ou de uma combinação de emoções.

Não é fácil diferenciar claramente as “emoções” dos “sentimentos”. Basicamente, as emoções são comunicadas por meio de *abhinaya*; os sentimentos são experimentados. Assim, as próprias Rasas (como temperos dos humores) são sentimentos, mas o que é comunicado ou transmitido por meio de Rasas são as emoções. Têm-se emoções até mesmo quando elas não são sentidas; “experimentam-se” sentimentos mesmo quando eles estão desprovidos de emoções (“Não sei por que estou sentindo isso”). Os elos entre emoções e sentimentos são geralmente manifestos, mas não sempre. Quando o *abhinaya* de um ator é forte, as emoções são comunicadas e as pessoas na plateia sentem os sentimentos – independentemente de o ator sentir ou não alguma coisa.

Ao expressar as emoções por meio de *abhinaya*, alguém pode gerar ou não sentimentos para si mesmo, mas um bom ator sempre suscita sentimentos nos participantes (plateia).

De acordo com a encenação teatral euramericana baseada em Stanislavsky, não se “representa uma emoção”. Representam-se as “circunstâncias determinadas”, “os objetivos”, “a linha de ação”, o “mágico se”. Se isso for feito de modo correto, sentimentos “reais” poderão ser experimentados e emoções “naturais” serão exibidas. Porém, de acordo com minha interpretação do sistema rásico NS, podem-se trabalhar diretamente as emoções, combinando-as de acordo com “receitas” conhecidas pelos grandes gurus da interpretação (ou, simplesmente, “professores”) – ou mesmo criando novas receitas. A partir de uma perspectiva Stanislavskiana, tal atuação direta sobre as emoções resultará em encenação falsa ou mecânica. Mas qualquer um que tenha visto atores completamente treinados no sistema rásico NS sabe que esses atores são tão eficientes quanto atores treinados no sistema Stanislavsky.

Se representar rasicamente é oferecer emoções aos participantes, do mesmo modo que um *chef* oferece uma refeição aos comensais, então a eficácia da performance depende muito de uma resposta ativa dos participantes. O NS é muito

enfático em sua insistência de que o *natya* seja apreciado por pessoas de todas as procedências, afetando-as de modo diferente⁸⁶. Quanto mais instruídos forem os participantes, melhor será a experiência. Para responder da maneira mais completa possível, os participantes precisam ser conhecedores de todos os gêneros teatrais que eles absorvem — assim como provadores de vinho conhecem as vinidimas, os procedimentos de engarrafamento e os modos de selecionar amostras para apreciar plenamente um vinho. Existe uma escala que dimensiona o quanto alguém precisa saber. No sistema rásico, cada pessoa aprecia de acordo com sua capacidade; quanto maior for o grau de conhecimento, maior será o prazer (ou a decepção, se a performance estiver abaixo do padrão de qualidade). Os atores de teatro Nô, do Japão, examinam a plateia imediatamente antes de entrarem no palco e então adaptam suas performances para os participantes que ali estão. Todos os atores sabem disso. Os melhores atores reservam suas melhores performances para os participantes mais perspicazes, e aqueles que sabem mais esperam o melhor. Na Índia, espera-se que os participantes pelo menos respondam de forma ativa ao espetáculo. Em espetáculos de dança ou concertos musicais, as pessoas marcam o compasso ou o ritmo, silenciosamente, cantam silenciosamente e, por vezes, movem suas mãos em harmonia com os *mudras*, ou com o sistema mão-gesto. No Ramlila de Ramnagar, muitas pessoas carregam textos de Ramcaritmanas de Tulsidas, acompanhando, e até mesmo cantando, enquanto os Ramayanis entoam cânticos. O mesmo acontece com os conhecedores de esportes ou música popular. A “vantagem do time da casa” é uma medida direta de como a participação ativa da multidão pode influenciar o nível de desempenho.

Prazeres orais, rasicamente

A obtenção de prazer e satisfação em uma performance rásica é fundamentalmente oral – através da boca, da mandíbula e do nariz, combinando vários aromas e sabores; e a satisfação é visceral, no estômago. Como pode acontecer

⁸⁶ De acordo com o primeiro capítulo do NS, Brahma criou o *natyaveda* para mostrar as boas e más ações e sentimentos de ambos: deuses e seres humanos. É a representação dos três mundos inteiros [divino, humano, demoníaco] e não apenas dos deuses ou dos humanos. Agora, *dharma* [bem viver], *artha* [rivalizar] e *kama* [amar], humor ou lutas, ganância ou matança. *Natya* ensina o caminho certo àqueles que vão contra *dharma*, prazer erótico aos que procuram prazer doente, restrição aos que são indisciplinados, moderação aos que são autodisciplinados, coragem a covardes, energia ao corajoso, conhecimento ao inculto, sabedoria ao aprendiz, prazer ao rico, consolo ao triste, dinheiro ao necessitado, mente tranquila ao perturbado. *Natya* é a representação das maneiras dos mundos, usando várias emoções e circunstâncias diferentes. Traz paz, divertimento e felicidade, assim como conselho benéfico, baseado nas ações de pessoas (Bharata muni, 1998, capítulo I; Inglês adaptado de Ghosh e tradução de Rangacharya).

isso se o teatro indiano, assim como o teatro ocidental, é apresentado visualmente e sonoramente? Em primeiro lugar, o teatro indiano, tanto em tempos remotos quanto atualmente, nunca se baseou no *agon*, em determinar formalmente vencedores e perdedores, seja nos dramas (nas peças indianas, frequentemente qualquer um pode vencer) ou em competições entre dramaturgos e atores. Não havia juízes formalmente acomodados em bancos de mármore como no Teatro de Dionísio. Portanto, não há nenhuma tentativa de quantificar a experiência de performance, de trazê-la para a égide da visualidade.

Em segundo lugar, muitas performances integravam os festejos das classes abastadas ou da realeza e continuam a ser oferecidas em casamentos ou em outras celebrações alegres. A religião, em si mesma, tem uma característica festiva, que combina atuar, adorar e comer. Separar o trabalho da diversão e o sagrado do profano tem sido mais um fenômeno ocidental do que indiano. Em terceiro lugar, até a conquista de Mughal, e, posteriormente, a chegada dos ingleses, não havia nenhum preconceito antiteatral ou puritanismo na Índia. Longe disso – as artes, impregnadas de intenso prazer sexual, eram frequentemente parte da experiência religiosa.

A Índia de hoje é menos aberta à mistura rásica de arte, sensualidade e festa do que antes da chegada dos Mughals e dos britânicos. Mas imaginar as performances do período do drama sânscrito (séculos IV-XI da Era Comum), como é indicado pelas esculturas e pinturas em sítios como Khajuraho, o templo de Mamallapuram, ou as “cavernas do teatro” de Ajanta, pode nos aproximar mais da experiência que eu estou relatando.

O estilo de Ajanta aproxima-se, tanto quanto isso seja possível para um artista, de uma aprazível interpretação de sensações táteis normalmente experimentadas em nível subconsciente. Elas são mais sentidas do que visualizadas quando o olho está subordinado a uma total receptividade de todos os sentidos. [...] A rainha sentada com a mão flutuando é desenhada de modo que se obtenham informações sobre o objeto desenhado, as quais não seriam possíveis se ele fosse visto de um ponto de vista único e fixo; com a mão [...] A lógica desse estilo demanda que os movimentos e os gestos somente possam ser descritos em termos da área ou do espaço em que eles ocorrem; nós não podemos identificar uma figura, exceto comparando a sua posição com outras ao seu redor [...]. Poder-se-ia dizer que o artista de Ajanta está preocupado com a ordem da sensualidade, que difere da ordem da razão. (Lannoy, 1971, p. 48-49)

Richard Lannoy sustenta que o drama sânscrito – algo sobre ele é descrito e teorizado no NS – é como as pinturas de Ajanta:

A estrutura e a ornamentação das cavernas eram deliberadamente destinadas a induzir participação total durante as caminhadas em círculo que fazem parte dos rituais. A acústica de um Ajanta vihara, ou sala de reuniões (VI Caverna), é tão poderosa que qualquer som mais demorado continua a ecoar pelas paredes. Essa estrutura parece ter sido ajustada como um tambor. (43)

Essa sintonização não foi fortuita. As cavernas de Ajanta foram construídas pelo homem, cavadas e esculpidas em rocha sólida. Lannoy continua:

Em ambos os casos [as cavernas, o teatro] a participação total do espectador foi assegurada por uma combinação habilidosa de experiências sensoriais. O efeito *wraparound* (envolvente) das cavernas foi transmitido no palco adaptando-se o virtuosismo tecnicamente brilhante do encantamento de Vedic e a ciência fonética às necessidades do estilo de drama poético mais ricamente configurado do mundo. (54)

O NS fornece os detalhes concretos desse estilo, que, no seu íntimo, não é literário, mas teatral, não é dominado ou conduzido pelo enredo. O teatro e a dança clássicos da Índia não possuem início, meio e fim claros, valendo-se antes de uma “narração aberta”, um menu composto por diversos itens deleitáveis – derivações, desvios, digressões prazerosas – e nem todos eles podem ser saboreados em uma única sessão. As performances referidas pelo NS ocorreram durante dias ou semanas. Eram festivais, parte de celebrações multifacetadas que também incluíam festejos e participação integral da plateia no complexo de apresentações. Isso ainda persiste nos dias de hoje, como se vê em formas festivas religiosas populares, tais como Ramlila, Raslila e canto e dança bhajan, com suas caminhadas em círculos, entoação de hinos, danças de transe, partilha de alimentos e encenação de teatro *wraparound* ou com iluminação ambiente. Nem tudo acontece de um jeito ou de outro. Há muito movimento – real e conceitual – de um tipo de ação para outro. Em determinados momentos dessas performances festivas, os participantes ficam atrás e assistem ou ouvem, e, em outros, eles participam. Essa mistura de teatro, dança, música, comida e devoção religiosa é, para muitos participantes, uma experiência plena, satisfatória e prazerosa que não pode ser reduzida a nenhuma categoria única – religiosa, estética, pessoal ou gustativa. Esse tipo de evento gera experiências que dissolvem diferenças, ainda que por pouco tempo. Esse tipo de experiência é difícil de ser medido de dentro para fora. A estética ocidental deriva do teatro grego, que já havia sido reinterpretado durante o Renascimento. Os resultados são variações do prosênio (palco) adaptado para o drama ou do teatro de palco frontal que ainda não predominantes nos dias de hoje. A estética Rasa é muito diferente. Não é algo que acontece diante do espectador, uma visão para os

olhos, mas “no trato gastrointestinal”, uma experiência que ocorre dentro do corpo e envolve o sistema nervoso entérico.

O trato gastrointestinal – esôfago, estômago, intestinos e vísceras – possui o seu próprio sistema nervoso. Esse sistema não substitui ou se apropria do cérebro. Ele, antes, opera ao lado do cérebro, ou – do ponto de vista evolutivo – “diante de” ou “sob” o cérebro.

O sistema nervoso entérico

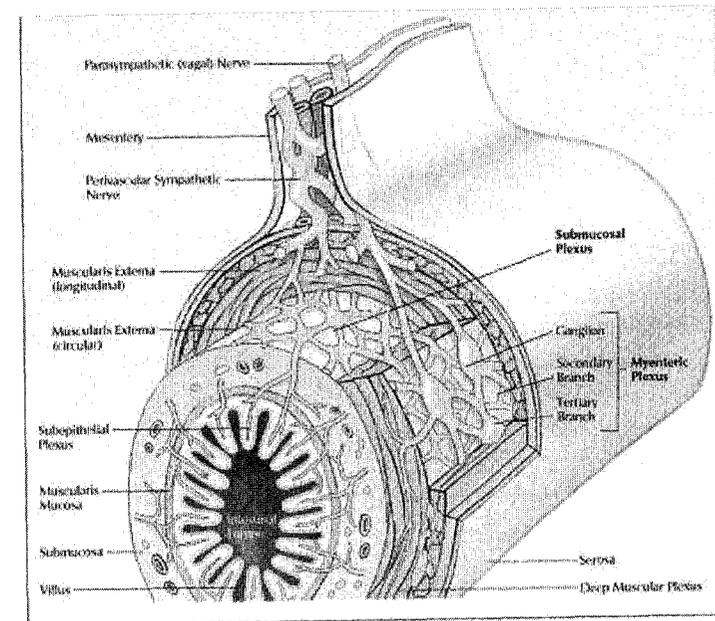
Vamos falar um pouco sobre neurobiologia. De acordo com estudos recentes, existe literalmente um cérebro na barriga. Pesquisa básica nessa área foi realizada por Michael D. Gershon (leia a obra *The Second Brain – O Segundo Cérebro*, 1998 –, desse autor), a qual foi resumida no *New York Times* por Sandra Blakeslee:

O cérebro do sistema gastrointestinal, conhecido como sistema nervoso entérico [SNE], está localizado em bainhas do tecido que reveste o esôfago, o estômago, o intestino grosso e o cólon. Considerado uma entidade individual, é uma rede de neurônios, neurotransmissores e proteínas que transmitem impulsos nervosos entre os neurônios, apoiam células tais como as encontradas no próprio cérebro e um complexo circuito que lhe permite agir de modo independente, aprender, lembrar e, como diz o ditado, ter intuições. (1996, C1)

O SNE deriva da “crista neural”, um feixe de células afins que são formadas em mamíferos e pássaros no início da gênese embrionária: “Uma seção se transforma no sistema nervoso central. Outra migra para se tornar o sistema nervoso entérico. Somente mais tarde os dois sistemas nervosos são conectados através de um cabo denominado “nervo vago”. (Blakeslee, 1996, C3). De acordo com Gershon:

O SNE assemelha-se ao cérebro e difere tanto fisiologicamente quanto estruturalmente de qualquer outra região do SNP [sistema nervoso periférico].⁸⁷ [...] As entranhas das aves e dos mamíferos são colonizadas por células emigradas do nervo sacral, bem como do nível de vigília

da crista neural. [...] O SNP contém mais neurônios do que a medula espinhal e, ao contrário de outras regiões do SNP, o SNE é capaz de mediar atividade reflexa na ausência de impulso nervoso do sistema nervoso central. De fato, a maior parte dos neurônios do SNE não é diretamente inervada por um impulso pregangliônico a partir do cérebro ou da medula espinhal. A independência funcional do SNE está espelhada em sua composição química e em sua estrutura. (Gershon *et al.*, 1993, p. 199)



1- O sistema nervoso entérico é composto por dois plexos ganglionados, ou redes de massas cinzentas de tecido nervoso, que envolvem os intestinos. O plexo mioentérico maior está localizado entre as camadas circular e longitudinal dos “muscularis externa”, ou músculos externos dos intestinos. Esse plexo contém neurônios responsáveis pelo movimento e pela mediação da produção de enzimas por órgãos adjacentes. O plexo “submucoso” menor contém células sensoriais que “conversam” com os neurônios motores do plexo mioentérico, bem como com as fibras motoras que estimulam secreções intestinais. Observe o nervo vago no centro superior do diagrama. (Desenho de Michael D. Gershon e legenda adaptada de Gershon e Erde; cortesia de Michael Gershon.)

E novamente, tal como resumido por Blakeslee:

Até relativamente pouco tempo atrás, acreditava-se que os músculos e nervos entéricos do sistema gastrointestinal estivessem ligados diretamente ao cérebro, e que o cérebro controlava esse sistema através de

⁸⁷ O sistema nervoso periférico (SNP) consiste em grande número de células nervosas por todo o corpo, conectadas ao cérebro via a espinha dorsal. O SNP recebe a entrada sensorial, que, então, é transmitida ao cérebro, no qual é “interpretado” nos vários tipos de toques: calor/frio, dor, faz cócegas, etc. Os sinais são enviados de volta do cérebro, o que resulta em movimentos físicos, e assim por diante. O NE é parte do SNP, mas é, estrutural e operacionalmente, muito diferente do resto do SNP. O NF, na maioria, opera independentemente do cérebro, embora esteja ligado ao cérebro via o nervo vago.

duas vias que possuíam maior ou menor nível de atividade [...]. O sistema gastrointestinal era simplesmente um tubo com reflexos simples. O problema é que ninguém tinha se dado ao trabalho de contar as fibras nervosas no sistema gastrointestinal. Quando o fizeram [...], ficaram surpresos ao constatar que o sistema gastrointestinal contém 100 milhões de neurônios – mais do que a medula espinhal. Contudo, o nervo vago envia apenas alguns milhares de fibras nervosas para o sistema gastrointestinal. (Blakeslee, 1993, C3)

Isso significa que o sistema gastrointestinal – esôfago, estômago, intestinos e vísceras – possui o seu próprio sistema nervoso. Esse sistema não substitui ou se apropria do cérebro. Ele, antes, opera ao lado do cérebro, ou – do ponto de vista evolutivo – “diante de” ou “sob” o cérebro.

O sistema nervoso entérico é [...] um remanescente de nosso passado evolutivo que foi mantido. [] Ele tem estado presente em cada um de nossos antepassados durante os milhões de anos de evolução que nos separam do primeiro animal dotado de coluna vertebral. [] O sistema nervoso entérico é um centro de processamento de dados moderno, vibrante, que nos permite realizar algumas tarefas muito importantes e desagradáveis, sem realizar qualquer esforço mental. Quando o sistema gastrointestinal se torna perceptível, por exemplo, como em caso de azia, cólicas, diarreia ou constipação, ninguém fica entusiasmado. Poucas coisas são mais aflitivas do que um sistema gastrointestinal ineficiente com sentimentos. (Gershon, 1999, p. xiv)

Mas e os sentimentos emocionais? Em dezembro de 2000, enviei um e-mail para Gershon sobre a “estética da Rasa” e o SNE. Ele respondeu:

Obrigado por sua carta. Você está tocando em uma ferida e, certamente, está correto em dizer que nós no Ocidente, que nos consideramos cientistas “sólidos”, não levamos o pensamento oriental muito a sério. O problema de boa parte do pensamento oriental é que ele não se baseia em observações documentáveis. Não se podem quantificar ideias sobre sentimentos fortes ou poder profundo. Assim, nós ignoramos as ideias orientais sobre o umbigo, ou as tomamos como metáforas, as quais não são muito diferentes de nossas próprias metáforas sobre “intuições”. Por outro lado, soube recentemente que há pesquisa quantificável que estabelece, indubitavelmente, que a estimulação do nervo vago pode ser utilizada para tratar epilepsia e depressão. A estimulação do nervo vago também melhora o aprendizado e a memória. A estimulação do nervo vago é algo que os médicos fazem e não é natural, mas 90% do vago transportam informações

do sistema gastrointestinal para o cérebro. Portanto, é possível que a estimulação do nervo vago imite a estimulação natural do nervo vago pelo “segundo cérebro”. Essa relação é particularmente importante em relação à condição humana do autismo. O autismo afeta o sistema gastrointestinal, assim como o cérebro. Portanto, é concebível que o autismo seja o resultado, no todo ou em parte, de uma comunicação deficiente entre os dois cérebros. Em suma, eu admito agora que o sistema gastrointestinal possa afetar seriamente as emoções. Isso me parece muito mais provável agora do que quando eu escrevi o meu livro. Seria interessante conversarmos sobre o assunto.

Essa conversa ainda não foi além desse e-mail citado, mas certamente ocorrerá. Vamos supor que, à luz da pesquisa sobre o SNE, quando uma pessoa diz “Eu tenho uma intuição”, ela realmente esteja experimentando um sentimento, uma resposta neural, mas que não é controlada pelo cérebro. Vamos supor que o seu sentimento esteja localizado, ou emane do “segundo cérebro”, o cérebro na barriga. Quando expresso, esse sentimento é uma emoção. Será que tais sentimentos podem ser treinados? Ou seja, que sistemas convertem “intuições” em emoções que podem ser expressas? Gershon está basicamente interessado no valor terapêutico da estimulação do nervo vago em causar ou evocar sentimentos em autistas que sofrem de falta de afetividade ou carecem de variação na gama afetiva.

A presença e a localização do SNE confirmam um princípio básico da medicina, da meditação e das artes marciais da Ásia: que a região do sistema gastrointestinal, entre o umbigo e o osso púbico, é o centro/a fonte de disponibilidade, equilíbrio e recepção, o lugar onde se originam e estão centralizadas a ação e a meditação. Um lugar afim é a base da espinha dorsal, o local de repouso de kundalini, um sistema de energia que pode ser estimulado e transmitido para o alto da espinha dorsal. Ter consciência e controle sobre o sistema gastrointestinal e a parte baixa da espinha dorsal é crucial para qualquer um que aprenda as várias performances, as artes marciais ou meditações asiáticas. Phillip Zarrilli pesquisou durante muitos anos, do ponto de vista prático e da erudição, a relação entre aquilo que na arte marcial *kalaripayattu* de Kerala é chamado de *nabhi mula* (raiz do umbigo) e o treinamento da arte da performance, centralização psicofísica e medicina ayurveda. De acordo com Zarrilli:

Quando os impulsos são originados pelo *nabhi mula* [...] eles são “fundamentados”, “centralizados”, “integrados”, “preenchidos”, “dinâmicos”. O *nabhi mula* de *kalaripayattu* é idêntico ao *svadhisthanam* da yoga clássica. Está localizado dois dedos acima do ânus e dois dedos abaixo da

raiz do umbigo. É nesse centro que se originam o fôlego e o ímpeto de movimentar para dentro e para fora. (1990, p. 136)

Zarrilli destaca que *nabhi mula* é “psicofisicamente” importante como fonte de sentimento e movimento, uma espécie de “preensão” (*piduttam*) ou firmeza de corpo, espírito e sentimentos que afetam o ser humano como um todo. A noção chinesa de *ch'i* e a “força de ativação” *ki* japonesa estão fortemente relacionadas ao *nabhi mula* e ao senso de *piduttam*. No teatro *Nô*, o *tanden*, localizado “na barriga, duas polegadas abaixo do umbigo” (Nearman, 1982, p. 346) é o centro de energia. A questão é que esse “centro” é um ponto de irradiação:

O ator está inteiramente comprometido com um processo psicofísico em que a sua energia interna, estimulada no seu centro vital abaixo do umbigo, depois direcionada para e através das formas incorporadas de gesto externo (corpo e voz), é, no teatro *Nô*, evidentemente, fundamentalmente a mesma que existe no processo interno do ator *kathakali*. E é assim, apesar de a manifestação exterior do processo interno ser diferente em ambos os casos. (Zarrilli, 1990, p. 143)

Eu poderia citar muitos outros exemplos, mas Zarrilli resume a ideia muito bem:

Em todos esses precisos momentos psicofísicos, o “personagem” está sendo criado – não na personalidade do ator, mas como uma forma incorporada e projetada/energizada/viva entre ator e plateia. Essas formas asiáticas supõem a não “suspensão da descrença”, em que o ator e o espectador criam conjuntamente a figura incorporada no ator como “outro”; o “poder de presença” manifesto nesse estágio de “outro”, embora incorporado nesse ator específico em um determinado momento, não está limitado àquele ego. Aquela figura dinâmica existe entre a plateia e o ator, transcendendo ambos, apontando para além dela mesma. (1990, p. 144)

O sistema rásico de resposta não exclui o olho e o ouvido durante a performance real. Entretanto, durante o treinamento, ele atua direta e fortemente sobre o SNE, o qual, sob diferentes nomes, tem sido muito importante e bem teorizado em vários sistemas asiáticos de performance, medicina e artes marciais – todos eles fortemente relacionados às culturas asiáticas. Portanto, quando eu falo que a experiência estética rásica é fundamentalmente diferente do sistema de performance teatral do Ocidente, onde a visão (olho-dominante) é predominante, não estou falando metaforicamente.

O exercício Rasabox

Mas se não for metaforicamente, então, como? Vou, primeiramente, falar sobre treinamento, e, depois, sobre performances públicas. Durante os últimos cinco anos, eu e vários colegas da East Coast Artists⁸⁸, especialmente Michele Minnick e Paula Murray Cole, desenvolvemos o exercício Rasabox. Este exercício é uma aplicação de algumas das ideias deste ensaio, uma espécie de treinamento do SNE para uso artístico⁸⁹. Baseia-se na presunção de que as emoções são socialmente construídas, ao passo que os sentimentos são experimentados individualmente. O exercício Rasabox leva horas para ser concluído. Na verdade, ele não tem limites determinados. Ele não pode ser realizado em uma única sessão. Ele continua de um dia para o outro.

O exercício é realizado através de uma série de etapas de progressão ordenadas:

1. Desenhe ou fixe uma grade com nove caixas retangulares no chão. Todos os retângulos devem ser iguais e medir, aproximadamente, 6' x 3'.
2. “Defina”, aproximadamente, cada Rasa. Por exemplo, *raudra* significa raiva, fúria, rugido; *bibhasta* significa aversão, cuspir, vomitar.
3. Usando giz de várias cores, escreva o nome de uma Rasa dentro de cada retângulo. Utilize métodos de chance matemática para determinar para qual lugar vai cada uma das Rasas. Escreva os nomes em sânscrito em alfabeto romano. Deixe o centro ou a nona caixa vazia ou desimpedida.
4. Faça os participantes desenharem e/ou descreverem cada Rasa dentro de sua caixa. Ou seja, peça a cada pessoa para interpretar a palavra em sânscrito, associar sentimentos e ideias a ela. Você deve salientar que essas “definições” e associações não são permanentes, mas apenas “para o momento atual”. Esclareça também que desenhos, configurações abstratas ou palavras podem ser usados. Quando se moverem de uma caixa para outra, os participantes podem “andar sobre a linha” na borda das caixas ou pisar

⁸⁸ East Coast Artists é uma companhia que formei em Nova York no início de 1990. As produções que dirigi com a ECA são *Faust/gastronome* (1992), *Três Irmãs* (1997) e *Hamlet* (1999). O exercício de Rasabox foi desenvolvido durante oficinas de ensaio da ECA e em oficinas em NYU, em 1990. No fim dos anos 1990, trabalhei bastante com Michele Minnick e Paula Murray Cole em relação aos Rasaboxes. Minnick e Cole dirigiram várias oficinas de Rasabox em Nova York e em outros lugares. O exercício é dinâmico e continua a mudar.

⁸⁹ O exercício não é baseado na teoria, exatamente; nem faz o resultado teórico do exercício, exatamente. Antes, há uma convergência e uma interação entre o que eu penso e o que eu faço. Esta interação está aberta e não é a razão pela qual tanto o exercício quanto a teoria estão “em desenvolvimento” e não “terminados”.

totalmente fora da área da Rasabox e caminhar até outra caixa. Não há ordem de progressão de uma caixa para outra. Uma pessoa pode voltar para uma caixa quantas vezes desejar, cuidando para não apagar a contribuição de outra pessoa. Utilize todo o tempo que precisar nesse processo até que todos tenham terminado. Quando um participante tiver terminado, deve saltar para fora da área da Rasabox. Esta etapa do exercício estará concluída quando todos os participantes estiverem fora da área da Rasabox. Às vezes, o processo pode durar várias horas.

5. Quando todos estiverem em pé na borda da área da Rasabox, deve ser estabelecido um período para que todos “assimilem” o que foi desenhado/escrito. Os participantes caminham sobre a borda das caixas Rasa. Eles leem em silêncio e em voz alta o que está escrito. Eles descrevem o que está desenhado, mas não podem fazer perguntas. Da mesma forma, nenhuma explicação pode ser dada.

6. Pausa. Silêncio

RAUDRA	BIBHASTA	BAYANAKA
KARUNA	SHANTA	SRINGARA
HASYA	VIRA	ADBHUTA

Grade Rasabox com uma rasa escrita em cada Box (figura de Richard Schechner).

7. Alguém toma a decisão de entrar em uma caixa. A pessoa assume/faz uma pose relacionada a essa Rasa: por exemplo, a pose de *sringara* ou *karuna*... ou qualquer outra. A pessoa pode fazer a pose de uma Rasa ou de todas as oito Rasas que possuem nomes. (Lembre-se de que a nona caixa ou caixa central está “vazia”.) Uma pessoa pode se mover de uma caixa para outra ao longo da borda ou sobre as linhas – e, nesse caso, o movimento é “neutro”. Mas se alguém pisar dentro de uma caixa, deverá fazer uma pose rásica. Essa fase continua até que todos tenham tido pelo menos uma chance de entrar e fazer poses dentro das Rasaboxes.

8. Igual ao item 7, mas agora, além de fazer a pose, o participante emite um som.

Nas etapas 7 e 8, não há “reflexão”. Apenas faça a pose e/ou emita um som, independentemente do que esteja “lá” associado à Rasa. Mova-se rapidamente de uma Rasabox até a subsequente. Não importa o grau de “beleza”, “verdade” ou “originalidade” da pose ou do som. Apenas faça o que foi solicitado. Porém, assim que você estiver fora das caixas, reflita sobre o modo pelo qual você compôs a sua Rasa e como se sentiu em uma Rasa composta. Em outras palavras, comece a explorar a distinção entre sentimentos (ex-

periência) e emoção (expressão pública de sentimentos). Não importa qual deles ocorreu antes. É a pergunta sobre o ovo e a galinha, sem uma resposta correta.

De fato, as primeiras poses/sons têm a qualidade de clichês sociais – do “já conhecido” que se encaixou nas Rasas, por ser superficialmente conhecido. Grandes risadas para *hasya*, punhos cerrados para *raudra*, choro para *karuna*, e assim por diante. A distância entre o estereótipo e o arquétipo não é grande. Mais cedo ou mais tarde, o estereótipo/arquétipo social será ampliado por gestos e sons mais íntimos, pessoais, peculiares, inesperados. A prática leva a tais escolhas. A estrada do exterior para o interior = a estrada do interior para o exterior.

9. Mova-se rapidamente de uma caixa para a outra. São mudanças rápidas, sem tempo para refletir antes.

Aqui, nós estamos começando a lidar com a convocação feita por Antonin Artaud aos atores que são “atletas de emoções”. Competições atléticas vêm à mente. Um jogador de basquete senta-se nas linhas laterais, quieto, com a toalha sobre o ombro. Mas quando é chamado para entrar no jogo, ele explode com energia, participa do jogo, demonstra um alto rendimento e fica inteiramente concentrado em sua tarefa. Ouve-se um apito, e o atleta relaxa. O intervalo termina, e o atleta volta para o jogo. Uma das metas do exercício Rasabox é preparar os atores para se movimentarem com o mesmo domínio de uma emoção para outra, em uma sequência aleatória ou quase aleatória, sem preparo entre as exhibições emocionais, e com pleno comprometimento com cada emoção. O que acontece no nível dos sentimentos não pode ser determinado – assim como com os atores na Índia: alguns praticantes do exercício Rasabox “sentem” o exercício, outros não.

10. Duas pessoas entram, cada uma em sua própria caixa. No início, elas simplesmente fazem as Rasas, sem que uma preste atenção à outra. Porém, elas logo iniciam um “diálogo” com as Rasas – e passam rapidamente de uma caixa para outra. Então, *sringara* enfrenta *vira* e *vira* move-se até *adbhuta*; após um instante, *sringara* corre ao longo da linha até *bibhasta* e *adbhuta* pula até *bhayana*.

Na etapa 10, aparecem muitas combinações novas. Os participantes começam a encontrar coisas que estão longe de serem clichês sociais. Aqueles que estão fora frequentemente se divertem, às vezes ficam assustados ou emocionados. “Algo” está acontecendo, embora não possa ser expresso em palavras. Algumas pessoas ficam hesitantes no momento de entrarem nas caixas. O exercício é expressivo e é também um bisturi que corta profun-

damente as pessoas. Paradoxalmente, ao desempenhar diferentes máscaras emocionais, os participantes descobrem aspectos dos seus seres que estavam ocultos – às vezes, até deles mesmos.

11. Os participantes trazem textos – ou seja, monólogos de peças conhecidas ou material escrito apenas para o exercício. Cenas de dramas são representadas por duas ou até três pessoas. O texto permanece fixo, mas as Rasas se deslocam, sem planejamento prévio. Assim, por exemplo, Romeu é completamente *sringara*, mas Julieta é *karuna*; depois, subitamente, Julieta pula para *bibhastha* e Romeu até *adbhuta*. E assim por diante – as combinações possíveis são quase infinitas. Ocasionalmente, Romeu e Julieta estão na mesma caixa.

Nesse estágio, os atores testam as muitas possibilidades diferentes de qualquer texto. Ou, antes, os textos são revelados como não sendo fundamentais, mas permeáveis, abertos, amplamente interpretáveis.

12. As cenas são representadas com uma Rasa subjacente, sobre a qual porções são representadas em diferentes Rasas.

Aqui se começa a ver como uma produção inteira pode ser mapeada como uma progressão de Rasas. A progressão podia ser registrada ou improvisada em cada performance. Há ainda mais possibilidades. O exercício Rasabox deve ser interminável. Não se destina a ser um “exemplo verdadeiro” de uma performance baseada no NS. Na verdade, o que se obtém com o exercício Rasabox não é parecido com o que se vê em qualquer performance indiana tradicional. Na verdade, o exercício aponta para possibilidades criativas sugeridas pela teoria subjacente do NS. Em vez de ser “um exemplo” daquela teoria, ele “se origina” dela.

A caixa vazia

E a caixa vazia que está no centro? Historicamente, não havia *shanta* Rasa, até que Abhinavagupta a adicionou alguns séculos após a compilação do NS. No exercício, assim como no desenvolvimento histórico da teoria da Rasa, a “nona Rasabox” é especial. O que acontece lá? No exercício, uma pessoa somente pode entrar nessa caixa – o espaço *shanta* – quando tiver atingido “clareza”. O que isso significa não é para ser dito por quem dirige o exercício. Cada pessoa terá seus próprios critérios para definir a clareza plena, total. Nos anos em que eu dirigi o exercício Rasabox, a *shanta* foi muito raramente ocupada, uma ou duas vezes. Não pode haver desafio em tal posição. Então, o que acontece se a pessoa “não tiver realmente clareza”? Como pode outra pessoa explicar? E

talvez isso seja verdade, talvez o participante tenha superado todos os *samsara*, toda a confusão de sentimentos, a confusão das emoções mistas, o barulho da mudança. Não cabe a mim julgar.

A estética Rasa na performance

Agora vou mudar o foco do treino para a performance. O teatro, a dança e a música indianos não são banquetes. Em *odissi*, *bharatanatyam*, *kathakali*, *kathak*, etc. os atores dançam, fazem gestos, personificam e, às vezes, falam e cantam. Ocasionalmente, a queima de incenso perfuma o ar. Porém, na maior parte das vezes, os dados sobre a performance são transmitidos do ator para o participante do mesmo modo que no Ocidente (e em outros lugares): através dos olhos e dos ouvidos. Como é a performance rásica?

Quando se assiste aos tradicionais gêneros indianos, vê-se o ator olhando para as próprias mãos enquanto elas formam diferentes hastas ou *mudras* – gestos precisos com significados muito específicos. Tal autoestima não é narcisismo no sentido ocidental. *Abhinaya* significa, literalmente, levar a performance até os espectadores – e o primeiro espectador é o próprio ator. Se o “eu” que está observando se sentir tocado pela performance do “eu” que está atuando, a performance será bem-sucedida. Essa divisão não é exatamente uma *verfremdungseffekt* brechtiana, mas também não é inteiramente diferente. Brecht quis criar um espaço entre o ator e a performance, a fim de inserir um comentário social. O ator rásico abre um espaço liminar para permitir mais atuação – improvisação, variação e diversão.

O ator torna-se um participante. Quando é tocado por sua própria performance, ele é afetado não como o personagem, mas como um participante. Assim como os outros participantes, ele pode apreciar a situação dramática, a crise, os sentimentos do personagem que ele está representando. Ele irá representar as emoções daquele personagem e, ao mesmo tempo, experimentar seus próprios sentimentos sobre aquelas emoções. Onde ele experimenta tais sentimentos? No SNE, no sistema gastrointestinal – dentro do corpo que está dançando, ouvindo música, encenando uma situação dramática. Os outros participantes – a plateia – são duplamente afetados: pela performance e pela reação do ator a sua própria performance. Ocorre um *feedback* empático. A experiência pode ser extraordinária.

No teatro ocidental ortodoxo, os espectadores respondem de maneira empática ao “como se” dos personagens da narrativa. No teatro rásico, os participantes encaram com empatia a atuação dos atores. Essa empatia maior com o

ator do que com o enredo é o que permite ao teatro indiano “perambular” para explorar desvios e caminhos ocultos, reviravoltas na performance. Aqui, a Rasa e a Raga (a forma musical indiana clássica) são análogas. O interesse dos participantes não está vinculado ao da história, mas à encenação da história; os participantes não querem “ver o que acontece depois” e sim “experimentar o modo pelo qual o ator representa o que quer que esteja ocorrendo”. Não existe imperativo narrativo que imponha um padrão para as peças, incluindo desenvolvimento, clímax, reconhecimento e resolução. Ao contrário, tal como na meditação sexual *kundalini*, há muitos adiamentos toleráveis – um delicioso atraso na resolução.

Eu estou aqui expondo uma teoria de recepção – até porque a autoestima do ator é uma recepção de sua própria performance. Isso precisa ser mais bem elaborado. Um tratado sobre *abhinaya* instrui o dançarino a cantar com a garganta, expressar o sentido daquela canção com gestos, mostrar como se sente usando os olhos, e marcar o tempo com os pés. E cada ator conhece o tradicional adágio: aonde vai a mão, os olhos seguem-na; aonde os olhos vão, a mente os segue; aonde a mente vai, as emoções seguem-na; e aonde as emoções são expressas, haverá Rasa. Uma performance de emoções tão logicamente estruturadas aponta para o “eu”. Não o “eu” enquanto ego pessoal, mas o *atman* ou o eu absoluto profundo, o eu que é idêntico ao universo absoluto, o *Brahman*.

Comer no modo tradicional da Índia significa levar a comida diretamente até a boca com a mão direita. Não é utilizado um instrumento intermediário, como um garfo ou uma colher. Às vezes, um pão sírio é usado para limpar a comida, ou como suporte dela; às vezes, arroz é usado para umedecer o caril. Porém, em todos os casos, a comida, transportada no dedo indicador e no dedo médio, é levada para dentro da boca por um movimento do polegar. Além de experimentar a comida, o comensal sente o sabor dos seus próprios dedos. O ator, observando as *mudras*, se envolve em um tipo de “alimentação teatral”. Como na autoalimentação, as emoções de uma performance são, primeiramente, transmitidas para o ator e os participantes por meio das mãos.

As artes cênicas ortodoxas do Ocidente continuam mantendo os atores separados dos espectadores. Os palcos são elevados; as cortinas estabelecem uma fronteira; os espectadores estão fixados em seus assentos. Os principais artistas, estudiosos e críticos não encaram a sincronicidade e a sinestesia com simpatia. Alimentação, digestão e excreção não são considerados adequados para manifestar prazer estético. Os locais onde essas funções são realizadas – à exceção de concertos de rock, *raves* e jogos esportivos – se inserem mais no domínio da arte cênica. A antiga arte cênica contava com Carolee Schneemann, Allan Kaprow, Shiraga Kazuo, Hermann Nitsch, Chris Burden, Stelarc, Paul McCarthy e outros. Mais tarde, vieram Mike Kelley, Karen Finley, Annie Sprinkle,

Ron Athey e Franko B. – todos eles insistiram na ideia de tornar “o corpo” explícito (veja Schneider, 1997, e Jones, 1998). O trabalho deles começou a eliminar diferenças entre o interior e o exterior; a enfatizar a permeabilidade e a porosidade; a explorar o sexual, o mórbido; o excretor, o úmido e o malcheiroso. As performances usavam sangue, sêmen, saliva, fezes, urina – bem como comida, tinta, plásticos e outros materiais extraídos principalmente do “literal” e não do “faz de conta”. Superficialmente, esse trabalho não é muito asiático, mas, em um nível subjacente teórico, ele é extremamente rásico.

Esses tipos de performances precisam ser estudados em termos de estética Rasa. Isso significa dar atenção ao crescente apetite pelas artes que envolve estímulos e experiências viscerais; performances que insistem em compartilhar experiências com os parceiros e participantes; trabalhos que tentam evocar terror e celebração. Tais performances são frequentemente muito pessoais, mesmo quando não são mais privadas.

O que eu estou pedindo ultrapassa a arte cênica. A estética Rasa suscita questões relacionadas ao modo pelo qual o sistema sensorial como um todo é, ou pode ser, usado nas performances. O olfato, a gustação e o tato estão pedindo seu lugar à mesa⁹⁰. Portanto, eu estou fazendo uma afirmação muito mais abrangente – e enviando um convite mais geral. Eu estou convidando para uma investigação sobre a teatralidade enquanto oralidade, digestão e excreção, em vez de, ou além de uma teatralidade como algo apenas, ou, principalmente, para os olhos e os ouvidos.

O que eu estou dizendo é que, na prática, a performance teatral já está sendo experimentada em outros lugares, e agora é o momento de a teoria também acompanhar essa mudança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSLANDER, Philip. Looking at Records. *TDR*, 45, I (T169), p. 77-83, 2001.
BANES, Sally. Olfactory Performance. *TDR*, 45, I (T169), p. 68-76, 2001.
BHARATA-MUNI. *The Natyasastra*. Translated and edited by Manomohan Ghosh. Calcutta: Manisha Granthalaya, 1967.

⁹⁰ O trabalho de Constance Classen, David Howes e o grupo de acadêmicos associados desenvolvem uma antropologia e uma estética dos sentidos. Veja *The Varieties of Sensory Experience* (1991) editado por Howes, em Classen, *The Color of Angels* (1998). Em abril de 2000, Classen, Howes, Jim Drobnick e Jennifer Fisher convocaram “Sentidos Incomuns: Uma Conferência Internacional dos Sentidos em Arte e Cultura” na Universidade de Concórdia, em Montreal, com 180 apresentadores. Para papéis adaptados dessa conferência, veja Auslander (2001), Banes (2001) e Borsato (2001).

- _____. *The Natyasastra*. Translated and edited by Adya Rangacharya. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1996.
- BLAKESLEE, Sandra. Complex and Hidden Brain in the Gut Makes Cramps, Butterflies, and Valium. *The New York Times*, 23 January, CI-3, 1996.
- BORSATO, Diane. Sleeping with Cake: and other affairs of the heart. *TDR*, 45, I (T169), p. 59-67, 2001.
- BYRSKI, Christopher. *Concept of Ancient Indian Theatre*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, Pvt. Ltd., 1973.
- CLASSEN, Constance. *The Color of Angels*. London: Routledge, 1998.
- GERSHON, Michael D. *The Second Brain*. New York: Harper Perennial, 1999.
- _____. Personal email correspondence. December, 2000.
- GERSHON, Michael D.; ALCMENE Chalaztonitis; TAUBE, P. Rothman. The Neural Crest to Bowel: Development of the Enteric Nervous System. *Journal of Neurobiology*, 24, 2, p. 199-214, 1993.
- GERSHON, Michael; S. M. Erde. The Nervous System of the Gut. *Gastroenterology*, 80, p. 15-71, 1981.
- HOWES, David. *The Varieties of Sensory Experience*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- JONES, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- LANNOY, Richard. *The Speaking Tree*. London: Oxford University Press, 1971.
- NEARMAN, Mark J.; KAKYO, Zeami's. Fundamental Principles of Acting. *Monumenta Nipponica*, 37, 3, p. 333-74, 1982.
- PARTRIDGE, Eric. *Origins: A Short Etymological Dictionary of Modern English*. London: Routledge and Kagen Paul, 1966.
- SCHNEIDER, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge, 1997.
- SHIPLEY, Joseph T. *Origins of English Words: A Discursive Dictionary of Indo-European Roots*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.
- SPARIOSU, Mihai. *Dionysus Reborn*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1989.
- VATSYAYAN, Kapila. *Bharata: The Natyasastra*. New Delhi: Sahitya Akademi, 1996.
- WINNICOTT, D. W. *Playing and Reality*. London: Tavistock Publications, 1971.
- ZARRILLI, Phillip. What Does It Mean to 'Become the Character': Power, Presence, and Transcendence in Asian In-Body Disciplines of Practice. In: *By Means of Performance*. Edited by Richard Schechner and Willa Appel. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 131-48.