

O teatro dança indiano e suas dimensões interculturais.

Prof. Dra. Denise Espírito Santo¹

“O fogo sagrado que durante as apresentações do teatro Kathakali ou mesmo num outro tipo de dança como o Koodyatham, representa esta presença divina no ato do drama.”

Há cerca de dez anos atrás, durante uma viagem a Índia, tive a oportunidade de conhecer algumas formas clássicas e populares do teatro-dança indiano. Com o aporte de uma bolsa de estudos e de pesquisa da UNESCO, trabalhei ao longo de seis meses com o grupo de teatro Koothu Pattarai, na cidade de Chennai, sul do país. Durante todo este tempo, colaborei ao menos em duas produções teatrais do grupo em questão e acompanhei seus atores em inúmeros festivais de teatro e dança em diversas cidades, passando a conhecer algumas modalidades de dança e teatro que me abriram os olhos para o refinamento das artes cênicas do Oriente. Essa experiência alimentou durante anos o meu “apetite estético” pelo teatro e pela dança de um modo geral e, mais especificamente, por duas modalidades dramáticas conhecidas na Índia como o teatro Kathakali e o popular Therokoothu. Com isso, o teatro dança indiano me ensinaria a olhar para essas tradições culturais a partir de uma perspectiva intercultural e a reconhecer em muitas de nossas produções artísticas, referências destas estéticas fundadoras, sem desconsiderar uma problemática que teria de ser analisada sob a luz desses cruzamentos culturais: esta se refere às espécies de atravessamentos massivos e midiáticos que caracterizam as artes e as culturas nas sociedades multiculturais e globalizadas.

Na Índia, encontraremos uma única palavra para designar dança e teatro – *Natyashastra*, o que equivale dizer que para o ator ou bailarino indiano não haveria a priori nenhuma distinção entre essas duas linguagens. Isto nos permite especular sobre o modo como as artes cênicas indianas compreenderam o fenômeno da representação teatral em seus infinitos cruzamentos com outras formas de expressão, tais como a música, o canto, a dança, a pantomima e as artes marciais. Mais ainda: abriu novas perspectivas para o entendimento de uma idéia de teatralidade que encontraria ressonância em muitas poéticas modernas do Ocidente; estas últimas tenderiam a valorizar cada vez mais a reunião e a síntese de todos esses elementos numa concepção de “obra de arte total”, como anteviu Richard Wagner em suas concepções sobre a ópera no século XX, ou no campo específico dos estudos teatrais, nas proposições do teatro antropológico de Eugenio Barba, que passaria a reconhecer uma sutil diferença entre a dança e o teatro no Ocidente. Para Barba, a idéia de um “mutismo do corpo ou uma virtuosidade do corpo” seria a própria diluição de tradições passadas onde essa indistinção entre o jogo cênico do ator e o jogo cênico do bailarino soaria indiferente.

Conhecido como o quinto Veda, o livro sagrado da sabedoria hindu, o *Natyashastra* é

¹ Instituto de Artes / UERJ. Coordenadora do projeto de pesquisa e extensão Palco em Debate. Núcleo de investigação sobre o trabalho do ator/intérprete/bailarino

considerado um dos mais antigos tratados sobre a arte dramática do Oriente e atribui-se sua origem a uma figura bastante lendária, o sábio Bharata. Conta-nos a lenda relatada pelo próprio Bharata e presente no primeiro capítulo do *Natyashastra*, que o drama deve sua origem ao Deus Brahma, o criador do universo:

“Um dia, o Deus Indra pediu a Brahma que inventasse uma forma de arte visível e audível e que pudesse ser compreendida por homens de qualquer posição social. Então, Brahma considerou o conteúdo dos quatro Vedas, os livros sagrados da sabedoria hindu, e tomou um componente de cada – a palavra falada do Rig Veda, o canto do Sama Veda, o mimo do Yajur Veda e a emoção do Atharva Veda. Todos esses ele combinou num quinto Veda, o Natya Veda, que comunicou ao sábio humano, Bharata. E Bharata, para o bem de toda a humanidade, escreveu as regras divinas da arte da dramaturgia no Natyasastra, o manual da dança e do teatro.”ⁱ

O *Natyasastra* possui uma origem que nos remete ao início da era cristã. A leitura deste belo poema narrativo nos dá idéia do quanto este livro e seus ensinamentos equivaleriam a uma forma superior dentre os textos sagrados indianos, denotando a importância do teatro na vida cotidiana daquele povoⁱⁱ que ainda hoje está presente, a despeito das profundas transformações em curso naquela sociedade. A palavra *Natyasastra* deriva etimologicamente de pelo menos duas outras palavras – *Nata* que corresponde ao substantivo ator e *Nat* que significa o ato ou a ação de representar as histórias dos homens com os seus sentimentos, estados da alma e temperamentos. *Natya* seria, portanto, a arte de *Nata* – ator, por fim “arte dramática”ⁱⁱⁱ.

“A arte da dança agrada aos deuses; é uma expressão visível da homenagem dos homens aos deuses e de seu poder sobre os homens^{iv}”, é o que nos diz a historiadora do teatro Margot Berthold e suas palavras indicam o que está subliminarmente ligado às origens do drama indiano. Este, por sua vez, remete aos ritos védicos e a *Shiva*, seu patrono maior, cujo culto a sua divindade preexiste à gênese deste tratado. No entanto, hoje sabemos também de outras manifestações primitivas que estiveram presentes na configuração original do drama hindu, incluindo aí além das diversas modalidades de danças sagradas, o mimo, o teatro de bonecos e o teatro de sombras. O longo percurso travado por essas expressões dramáticas haveria de chegar a outros lugares e pontuar o aparecimento de ricas tradições teatrais, como será o caso dos titereteiros famosos de Java, cujo exemplar mais conhecido é o *Waiang*, uma forma de teatro de sombras com a utilização de bonecos de varas.^v

Um outro tipo de escritura gestual também presente nos épicos indianos, poderia ser encontrada ainda hoje nas esculturas e relevos em pedra e/ou madeira dos templos mais antigos em cidades ao sul da Índia. Sabemos, entretanto, que boa parte das tradicionais danças indianas remonta aos cultos e rituais sagrados que se tornariam seculares através dos ensinamentos dos mestres brâmanes e das sacerdotisas de *Shiva* – as *devadāsi*. As *devadāsi* coloriam o templo com a graciosidade de suas danças, eternizadas nas esculturas e murais pintados que guardam a memória de

danças milenares secretas. A tradição da dança *devadāsi* serviu de modelo para muitas outras danças que com o tempo adquiriram sua estrutura atual, tais como o Bharatanātyam do Estado do Tamil Nadu, o Odissi de Orissa e tanto o Mohiniyāttam quanto o Kathakali do Estado de Kerala, danças essas que viriam a se tornar emblemáticas das artes e da cultura indiana.

Daí encontrarmos nas formas clássicas do teatro indiano, em especial no teatro Kathakali e em outras danças femininas como o Bharatanātyam uma linha inquebrantável entre a harmonia da dança, presente nos mais diferentes artefatos visuais dos templos e palácios, com a métrica e a poesia da palavra cantada que é uma substância peculiar ao teatro. Cabe ressaltar também a presença quase onipotente das danças indianas no cotidiano das famílias daquele país, nas formas de aprendizado e na memória desta cultura milenar que nos ensina sobre o chamado “teatro templo” em que atores e bailarinos exerciam com a mesma maestria a pantomima, as artes marciais, a dança, o canto e o teatro.

Diário de bordo

O conhecimento destas duas formas de teatro dança – o Kathakali e o Therokoothu, foi possível graças às muitas viagens que fiz aos estados de Kerala e ao Tamil Nadu, duas regiões ao sul da Índia consideradas pródigas em se tratando de sua efervescência cultural, com seus incontáveis festivais de música, teatro e dança. Como parte das atividades diretamente relacionadas ao programa de intercâmbio cultural, participei de workshops e visitei algumas escolas de teatro e dança bastante tradicionais, como a Kalamandalam School, que é uma referência no ensino do Kathakali e a Nrityagram Dance School, que se dedica ao estudo e à divulgação das danças femininas.

Durante o Império Britânico essas danças foram banidas dos festivais tradicionais e consideradas durante muito tempo como manifestações vulgares, vinculadas à prostituição. Tal atitude discriminatória provocou seu desaparecimento e a criminalização do seu ensino, tanto que a reestruturação das antigas escolas e a recuperação de um ensino voltado para o aprendizado das danças originais vinculadas ao culto de sua divindade Shiva, só seriam possíveis após a Independência da Índia, em 1947.

Por sua vez, o teatro Kathakali e o teatro Therokoothu, duas formas dramáticas ligadas ao universo das culturas clássica e popular da Índia, nos forneceu indicadores de um diálogo intercultural permanente entre Oriente-Occidente que acrescentou novas possibilidades formais para os encenadores modernos da Europa e dos EUA. Essa proposta de síntese entre a dança e o teatro representou para os artistas uma espécie de *leitmotiv* que persistiu em muitas proposições da dança e do teatro no século XX, mas também no modo como viria possibilitar a conquista de um novo estatuto para o ator/intérprete/bailarino no que este passaria a conceber sua arte como uma nova dramaturgia do corpo, i.e. uma dramaturgia cênica.

O processo de imersão nas danças e no drama popular indiano me levou de encontro ao Therokoothu, um teatro dança interpretado por camponeses que remonta ao século XV. O Therokoothu é uma forma de teatro bastante popular entre os aldeões de uma pequena vila chamada Purissay e de seus arredores. Seus atores, músicos e bailarinos – todos homens diga-se de passagem – se dedicam integralmente a este tipo de representação teatral no período dos festivais, entre os meses de novembro

a abril. Num pequeno tablado de madeira assistimos a alguns episódios do Mahabharata, o livro que narra a origem dos clãs e castas hindus^{vi}. Sua estrutura dramática compreende uma série de aproximações com outras modalidades do teatro de rua ou das comédias de bufões, especulando o grau de parentesco com o universo das companhias mambembes do final do século XVI na Europa, em especial com o teatro italiano da Comedia Del'arte. Universalidade esta que atravessa sítios geográficos distantes e desmaterializa temporalidades distintas para se transformar numa espécie de inconsciente coletivo da arte do cômico e de suas variantes, como o grotesco.

Existe no Therokoothu um ator-narrador que cumpre o papel de mestre de cerimônias. Ele é uma espécie de arlequim trapalhão que possui a função – exaustiva se considerarmos as quase 4 horas de duração do espetáculo, de conduzir a ação dramática, propondo intervenções junto à platéia, convocando os demais personagens para a cena, acompanhando por fim o desenrolar da narrativa. Por ser um tipo de encenação muito popular e sem grandes recursos cenográficos (o espaço cênico é definido por um tablado onde se localizam os músicos que se revezam durante a encenação que pode transcorrer toda uma noite), o Therokoothu se distancia bastante do teatro Kathakali, uma arte infinitamente mais refinada do ponto de vista de sua estrutura dramática, que pressupõe um trabalho de formação com seus atores-bailarinos de longa duração.

Diálogos interculturais

O conhecimento dessas duas formas de teatro dança indiano, isto é, o Kathakali e o Therokoothu me ajudaram a conjecturar sobre o modo como as artes cênicas indianas passariam a ser conhecidas na Europa, vindo a influenciar diretamente o trabalho de alguns coreógrafos e bailarinos no século XX. Considerando que esses cruzamentos culturais entre Ocidente-Oriente passam a tomar forma em pleno século XIX, a partir do interesse manifesto de intelectuais e escritores do Romantismo pelas narrativas de países distantes (suas compilações e/ou traduções de poemas épicos e de narrativas tradicionais), num segundo momento estes diálogos se dariam a partir de um fértil encontro com as narrativas e costumes do Oriente, que se tornariam mote para o trabalho de bailarinos como Nijinski e Isadora Duncan.

O poema épico indiano “Shakuntala” cujo autor Kalidasa viveu no século IX sob a dinastia Gupta, representa o marco inaugural de um tipo de diálogo intercultural que sobrevive ainda hoje. Kalidasa escreveu seu drama Shakuntala numa época em que a Índia desfrutou de um breve período de unidade política, o que talvez explique o fato do mundo literário europeu ter tomado conhecimento deste poema em 1789, numa versão inglesa. Herder apropriou-se do drama de Kalidasa e influenciou os românticos como Goethe. Segundo a historiadora Margot Berthold, “quando, por volta do final do século XIX, os simbolistas retiraram-se para os seus bosques simbólicos, quando Maeterlink escreveu seu drama de amor lírico *Pelleas et Mélisandre*, Shakuntala fez um breve retorno ao palco ocidental.”^{vii}

A existência de cruzamentos culturais entre Ocidente-Oriente propiciou um sem número de proposições poéticas no campo das artes de um modo geral, mas foi no teatro e na dança que esses cruzamentos se materializariam através de mútuas influências, que dariam a medida do funcionamento

das sociedades sob o impacto das novas territorialidades refundidas que poderiam se descortinar neste início de século XX e por que não dizer também no século XXI.

Mas, vistas por outro ângulo, as tradições de outros povos e de suas sociedades milenares ganharam um prestígio na Europa devido ao caráter de sacralidade que se observa em suas culturas. Podemos dizer que este foi o elemento obstinadamente perseguido pelos artistas das primeiras gerações modernas, numa compensação ainda que um tanto tardia de uma eticidade que a arte sob o emblema das relações mercantis não poderia mais oferecer.

Concretamente, o teatro ocidental vem se aproximando há décadas das formas cênicas orientais. A história dos movimentos artísticos que nas primeiras décadas do século XX significou a renovação das linguagens nos palcos europeus procuraria igualmente reforçar um desejo subjacente da parte dos encenadores europeus: o reencontro com uma esfera do sagrado que só o mergulho na ancestralidade das culturas orientais poderia oferecer.

O conceito da dança teatro no Ocidente

O termo dança teatro tal como o conhecemos a partir da moderna dança alemã e dos trabalhos de Rudolf Laban designa uma pesquisa sobre as novas linguagens cênicas emergentes no período da grande explosão criativa que compreende um período que vai dos anos 20 até os anos 70 do século passado. A própria noção de uma dança que englobasse uma idéia de dramaturgia cênica, assim como de um teatro que absorvesse a métrica e a precisão do movimento na dança e mais especificamente de seu conceito de tridimensionalidade, remonta às pesquisas de Rudolf Laban e de sua principal colaboradora, a bailarina e coreógrafa Mary Wigman, uma das principais intérpretes da dança moderna alemã.

Quando iniciou seus estudos sobre o funcionamento do sistema motor humano, Rudolf Laban tinha em mente renovar as teorias ainda baseadas nas teses mecanicistas que regiam os treinamentos de atletas, atores e bailarinos. A novidade do método de Laban consistiu justamente na compreensão do movimento a partir de suas impulsões interiores e da “*bios*” do ator.

Laban intuiu uma arte do movimento que conteria uma gama completa das possibilidades expressivas do corpo: a palavra, o jogo teatral, a pantomima, a dança e a música. Com isso, ele se tornaria um tradutor das novas correntes experimentais que viam no trabalho do ator e do bailarino mais que um mero suporte para os resultados finais da cena. No lugar do espetáculo pronto e acabado, o processo de construção da cena assumia papel central nas formulações teóricas e estéticas do encenador e/ou dramaturgo. Suas formulações sobre as raízes do mimo – tipo de ator narrador que ele foi buscar na grande tradição do teatro popular europeu, foram excepcionais para a configuração de seu método de trabalho e para a formulação do *Tanztheater* (a dança teatro) que mais tarde seria reintegrada ao repertório de artistas como Pina Bausch, Hans Kresnik, Susanne Linke dentre outros.

Outro aspecto importante para o desenvolvimento de suas idéias sobre a dança teatro diz respeito às inúmeras referências culturais, especialmente o conhecimento das formas ritualísticas e/ou espetaculares de povos tribais que vinham sendo estudados por antropólogos com Malinowski e

Marcel Mauss.

Acredito, porém, que muitas dessas conjecturas já haviam sido pautadas pelas idéias de Antonin Artaud, que antecipara alguns anos antes através de seus escritos uma idéia original para o teatro que ele gostaria de empreender: esse teatro reuniria o circo, a pantomima, o oratório, a música e a dança. Sua poética de cena assim compreendida representou inequivocamente uma orientação chave para as vanguardas teatrais e estiveram presentes em trabalhos de atores e encenadores dos mais distintos, dentre os quais: Grotovski, Peter Brook, Eugenio Barba, José Celso Martinez Correa, Julian Beck e Rubens Correa.

Artaud já vislumbrava a necessidade do teatro em abrir-se para outras linguagens cênicas além de amalgamar-se com outras fontes culturais. Com isso, sua obra adquiriu uma dimensão transcultural inexistente até então, mas que tornar-se-ia freqüente no teatro do pós-guerra. Foi a partir dos trabalhos de Peter Brook e Eugenio Barba que o contato com outras tradições culturais permitiu abrigar uma nova perspectiva de valorização das tradições étnicas como uma forma de entender a própria identidade do teatro e a sua relação com o intenso fluxo cultural que caracteriza a nossa época.

O teatro adquire um valor renovado nesta era globalizada pela sua capacidade de agregar, aproximar e valorizar pessoas de diferentes lugares. O teatro trabalha com as singularidades e identidades presentes no imenso mosaico do mundo moderno. Com o avanço progressivo do virtual e a diluição, no campo social, de experiências pessoais que aproximem os indivíduos, o teatro se vê obrigado a repensar sua própria identidade num mundo que lhe opõe resistência. Então, caberia a pergunta: qual a importância do teatro para a nossa sociedade, esta arte que se nutre predominantemente da nossa capacidade de fabulação, senão a de restituir uma experiência comunicativa vital e única, no entanto, em vias de desaparecimento?

Para o dramaturgo Heiner Muller o teatro teria, em nossa época, essa função de “mobilizar a fantasia do espectador”, desafio reiteradamente posto em ação pelos novos atores, bailarinos, intérpretes e encenadores do teatro e da dança, dado o grau de isolamento e incomunicabilidade que caracteriza os indivíduos na contemporaneidade. Por isso, reunir o potencial comunicativo do teatro e da dança e reinventá-los a luz das formas híbridas que compõem a cena cultural na pós-modernidade, representa uma possibilidade a mais para esta experiência poética em nossas vidas, para além de todo e qualquer descompasso existente entre as formas cênicas mais tradicionais que se comunicam, se cruzam, se contaminam no melhor/pior do mundo globalizado.

Bibliografia:

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo, Max Limonad, 1987

BARBA, Eugenio. A canoa de papel. Tratado de antropologia teatral. São Paulo, HUCITEC, 1994

----- . A terra de cinzas e diamantes. São Paulo: Perspectiva, 2006

BARBA & SAVARESE, Eugenio, Nicola. The Secret Art of the Performer. A dictionary of Theatre Anthropology. London and New York: Routledge, 2005

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2006

- BIRRINGER, Johannes. Theatre, Theory and Postmodernism. Bloomington, Indiana University Press, 1991
- BOUDON-BANSAT, Lyne. Poétique du Theatre Indien: lectures du Natyashastra. Publications de L'École Française d'Étreme-Orient, s/ref.
- BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005
- BROOK, Peter. A porta aberta. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999
- BURCKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna. São Paulo, Cia. das Letras, 1989
- ESPIRITO SANTO, Denise. Retalhos de um Brasil mestiço, colonial e contemporâneo. In: Teatro de Rua. Olhares e perspectivas. Narciso Teles & Anna Carneiro (org.). Rio de Janeiro: E-Papers, 2005
- FLASZEN & GROTOWSKI, Ludwik, Jerzy. O teatro laboratório de Jerzy Grotowski, 1959-1969. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT, Fondazione Pontedera de Teatro, 2007
- GASSNER, John. Mestres do Teatro I. São Paulo: Perspectiva, 2005
- GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 1987
- GUINSBURG, J. Stanislávski, Meierhold & Cia. São Paulo: Perspectiva, 2001
- ICLE, Gilberto. O ator como xamã. São Paulo: Perspectiva, 2006
- LABAN, Rudolf. La maîtrise du mouvement. Actes Sud, 1994
- PAVIS, Patrice. Le théâtre au croisement des cultures. Jose Corti, 1990
- ROMANO, Lúcia. O teatro do corpo manifesto: teatro físico. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2005
- ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Ler o teatro contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2008
- SCHECHNER, Richard. Performance Theory. New York and London: Routledge 1988
- TARLEKAR, G. H. Studies in The NatyaSastra with special reference to the Sanskrit Drama in Performance. Motilal Banarsidas Publishers, Delhi.
- UBERSFELD, Anne. Para ler o teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005
- ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007

ⁱ. BERTHOLD, Margot, 2006, p. 33

ⁱⁱ. Importante ressaltar o caráter continental da Índia, um país que reúne pelo menos uma centena de línguas diferentes oriundas de diferentes estados integrados em um mesmo território nacional, com suas religiões distintas, castas, etnias, etc.

ⁱⁱⁱ. “The meaning of the word Nata can be taken as an actor. ‘The meaning of the root Nat is to act and hence, as he acts again and again the stories of men with sentiments, states and temperaments, he becomes a Nata.’ The Natya is the art of the Nata, i.e, the dramatic art.” In: Studies in The NatyaSastra. With Special Reference to the Sanskrit Drama in Performance. G. H. Tarlekar. Motilal Banarsidass Publishers, Delhi.

^{iv}. BERTHOLD, Margot. 2006, p. 32.

^v. “Some views are available in connection with the origin of the Natya... 4) the secular origin – mime, puppet-play and shadow play; 5) the Greek influence; 6) origin from dance.” In: Studies in The NatyaSastra. With Special Reference to the Sanskrit Drama in Performance. G. H. Tarlekar. Motilal Banarsidass Publishers, Delhi.

^{vi}. Para um maior conhecimento deste grande épico Mahabharata, ver uma produção cinematográfica dos anos 1980, pelo diretor Peter Brook e sua companhia de teatro, o filme intitula-se “Mahabarata”.

^{vii}. BERTHOLD, Margot, 2006, p. 41