

O TEATRO DANÇA INDIANO

ENTRE O CLÁSSICO E O POPULAR

Denise Espírito Santo (Uerj)

O texto apresenta duas formas de teatro dança tradicionalmente ligadas à cultura clássica e popular da Índia, o teatro Kathakali, do Malabar, e o Therokootu, do Tamil Nadu. As origens dessas formas dramáticas remontam ao início da era cristã, embora avancem no tempo como formas de arte que inspiraram o trabalho de muitos artistas, diretores e coreógrafos europeus de finais do século XIX e início do XX.

**TEATRO, INTERCULTURAL, DANÇA, CLÁSSICO,
POPULAR .**

SANTO, Denise Espírito. O teatro dança indiano: entre o clássico e o popular. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.8, n.1, p. 99-105, mai. 2011.

Na Índia, há cerca de dez anos, durante viagem de estudos e de intercâmbio cultural junto ao grupo de teatro Koothu-Pattarai, sediado em Chennai¹, tive oportunidade

1. *Agradeço à Unesco, via programa de intercâmbio e residência artística Unesco-Aschberg 2000 a possibilidade dessa viagem de estudos durante os preparativos para minha tese de doutorado.*

de conhecer algumas formas seculares do teatro dança indiano, que me ensinaram a ver nessas tradições fortes conexões com as poéticas de cena mais emblemáticas do teatro moderno europeu. Falo especificamente de duas modalidades de teatro dança conhecidas na Índia como o *Kathakali* e o *Therokoothu*; duas formas dramáticas concebidas em períodos distintos da história daquele povo e daquela cultura, ligadas à herança clássica e popular, respectivamente, mas que guardam os aspectos essenciais de sua origem e, apesar da convivência na vertigem dos tempos

atuais, ainda trazem elementos de antigas formas de culto, de sacralização da arte, que inspiraram dezenas de artistas do passado e continuam a fazê-lo nos mais variados nichos da produção teatral moderna e, por que não dizer, também contemporânea.

Nos textos sagrados que se dedicam ao estudo do teatro e à arte do ator 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. Isso 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. Pensando nisso, não seria demais conjecturarmos o quanto a existência e o conhecimento desse teatro no âmbito dos círculos culturais europeus de finais do século XIX e início do XX foram determinantes para o aparecimento de uma ideia de teatralidade que tenderia a valorizar cada vez mais a reunião e a síntese de todos esses elementos numa concepção de “obra de arte total”.

Conhecido como o quinto Veda, o livro sagrado da filosofia hindu, o *Natyashastra* é 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 (BERTHOLD, 2006, p. 33).

A origem do *Natyasastra* nos remete ao início da era cristã. A leitura desse belo poema narrativo nos dá ideia do quanto esse livro e seus ensinamentos equivaleriam a uma forma superior entre os textos sagrados indianos, denotando a importância do tea-

tro na vida cotidiana daquele povo² ainda hoje 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 seus sentimentos, estados de alma e temperamentos. *Natya* seria, portanto, a arte de *Nata*, ator; por fim, “arte dramática” (TARLEKAR, 1999).

“A arte da dança agrada aos deuses; é uma expressão visível da homenagem dos homens aos deuses e de seu poder sobre os homens”, é o que nos diz a historiadora do teatro Margot Berthold (2006, p.32), 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 preexiste à gênese desse 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 exemplo mais conhecido é o *Waiang*, uma forma de teatro de sombras com a utilização de bonecos de varas (TARLEKAR, 1999).

Outro tipo de escritura gestual presente nas narrativas dos 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 de mestres brâmanes e das *devadâsi*. Essas sacerdotisas de Shiva – 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 *devadâsi* serviu de modelo para muitas outras que com o tempo adquiriram sua estrutura atual, tais como o *Bharatanâtyam* do Estado do Tamil Nadu, o *Odissi* de Orissa e tanto o *Mohiniyâttam* quanto o *Kathakali* do Estado de Kerala, danças que vieram a tornar-se 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 *Bharatanâtyam*, uma linha inquebrantável entre a harmonia da dança, presente nos mais diferentes artefatos visuais dos templos e palácios, a métrica e a poesia da palavra cantada, que é 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 dessa 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.

2. *Importante ressaltar o caráter multicultural da Índia, país que reúne pelo menos uma centena de línguas diferentes oriundas de vários estados de um mesmo território nacional, com suas religiões distintas, castas, etnias, etc.*

DIÁRIO DE BORDO

O conhecimento destas duas formas espetaculares 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 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, referência no ensino do *Kathakali*, e a Nrityagram Dance School, que se dedica ao estudo e à divulgação das danças femininas.

Durante a dominação britânica, essas danças foram banidas dos festivais tradicionais e consideradas durante muito tempo manifestações vulgares, vinculadas à prostituição. Tal atitude discriminatória provocou seu desaparecimento e a criminalização de seu ensino, tanto que a reestruturação das antigas escolas e a recuperação do 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 tradições ligadas ao universo da cultura clássica e popular da Índia, nos forneceram indicadores de um diálogo intercultural permanente entre Oriente e Ocidente que acrescentou novas possibilidades cênicas para os encenadores modernos da Europa. 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 novo estatuto para o ator/intérprete/bailarino no que ele passou a conceber sua arte como nova dramaturgia do corpo, uma dramaturgia cênica.

O processo de imersão nas danças e no drama popular indiano levou-me ao encontro do *Therokoothu*, dança teatro interpretada por camponeses que remonta ao século XV. Trata-se de 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, destaque-se – dedicam-se integralmente a esse tipo de representação teatral no período dos festivais, de novembro a abril. Num pequeno tablado de madeira assistimos

3. Para maior conhecimento desse grande épico, ver Mahabarata, produção cinematográfica dos anos 80, do diretor Peter Brook e sua companhia de teatro.

a alguns episódios do *Mahabharata*, épico que narra a origem dos clãs e das castas do sistema hindu³. 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 *commedia dell'arte*. Essa universalidade atravessa sítios geográficos distantes e desmaterializa temporalidades dis-

tintas para se transformar numa espécie de inconsciente coletivo da arte do cômico e de suas variantes, como o grotesco.

No *Therokoothu* um ator-narrador cumpre o papel de mestre de cerimônias. É uma espécie de arlequim trapalhão cuja função – exaustiva se considerarmos as quase

quatro horas de duração do espetáculo – é conduzir a ação dramática, propondo intervenções junto à plateia, 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 no qual se localizam os músicos, em revezamento durante a encenação, que pode transcorrer ao longo de toda uma noite), o *Therokoothu* se distancia bastante do teatro *Kathakali*, arte infinitamente mais refinada do ponto de vista de sua estrutura dramática, que pressupõe trabalho de formação com seus atores-bailarinos de longa duração.

DIÁLOGOS INTERCULTURAIS

O conhecimento dessas duas formas de teatro-dança indiano levou-me a conjecturar sobre o modo como as formas de teatro e dança da Índia 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 e Oriente passam a tomar forma em meados do século XIX, a partir do interesse manifesto de intelectuais e escritores do romantismo pelas narrativas de países distantes, é possível que o fruto do trabalho de toda uma geração, com suas compilações e/ou traduções de poemas épicos e de narrativas tradicionais, possibilitasse aproximação com o universo dessas culturas do Oriente.

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 se tornaria constante entre Oriente e Ocidente. Kalidasa escreveu esse drama numa época em que a Índia desfrutou de breve período de unidade política, o que talvez explique o fato de o mundo literário europeu ter tomado conhecimento do poema em 1789, numa versão inglesa. Herder apropriou-se do drama de Kalidasa e influenciou alguns poetas românticos, como Goethe... “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” (BERTHOLD, 2006, p. 41).

A existência de cruzamentos culturais entre Ocidente e Oriente propiciou um sem-número de pesquisas formais no campo das artes de modo geral, mas foi no teatro e na dança que essas formas artísticas se aproximaram através dessas mútuas contaminações que dão a medida do funcionamento das sociedades sob o impacto das novas territorialidades que se descortinam neste início de novo milênio.

Vistas por outro ângulo, entretanto, as tradições originárias de outros povos ganharam prestígio na Europa devido a seu caráter de sacralidade que se pode dizer foi obstinadamente perseguido pelos artistas das primeiras gerações modernas, em compensação ainda que um tanto tardia de um *éthos* que a arte, sob o emblema das relações mercantis, não poderia mais oferecer.

Concretamente, o teatro ocidental há muito se vem aproximando das formas cênicas orientais. A história dos movimentos artísticos das primeiras décadas do sécu-

lo XX protagonizou a renovação das linguagens artísticas nos palcos europeus e procurou reforçar um desejo subjacente, da parte desses encenadores europeus, de reencontro com uma esfera do sagrado que só o mergulho na ancestralidade das culturas orientais propiciaria.

O CONCEITO DA DANÇA TEATRO NO OCIDENTE

A expressão teatro dança, tal como conhecemos a partir da moderna dança alemã, designa uma pesquisa sobre as novas linguagens cênicas emergentes no período da grande explosão criativa que se estende dos anos 20 aos 70 do século passado. A própria noção de dança que englobasse uma ideia de dramaturgia cênica, assim como de um teatro que absorvesse a métrica e a precisão do movimento da dança, e, mais especificamente, do conceito de espacialidade e de tridimensionalidade dos quais a dança parte *a priori*, remonta às pesquisas de Rudolf Laban e de sua principal colaboradora, a bailarina e coreógrafa Mary Wigman, uma das mais relevantes intérpretes da dança moderna alemã (LABAN, 1994)

Quando iniciou seus estudos sobre a motricidade do corpo humano, mais especificamente, do corpo em estágio performativo, Rudolf Laban tinha em mente renovar as teorias ainda baseadas nas teses mecanicistas em voga 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 a 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 do que mero suporte para os resultados finais da cena. No lugar do espetáculo pronto e acabado, o processo de construção da cena assumia papel preponderante nas formulações teóricas e estéticas do encenador e/ou dramaturgo. Suas formulações sobre as raízes do mimo, ou 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, por exemplo, Pina Bausch, Hans Kresnik, Susanne Linke. Outro aspecto importante para o desenvolvimento de suas ideias 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 como Malinowski e Marcel Mauss.

Acredito, porém, que muitas dessas conjeturas já haviam sido postas em questão pelas ideias de Antonin Artaud, que previra alguns anos antes uma ideia original para o teatro que ele gostaria de empreender: esse teatro reuniria o circo, a pantomima, o oratório, a música e a dança (ARTAUD, 1987). Sua poética de cena assim compreendida representou inequivocamente uma orientação-chave para as vanguardas teatrais e esteve presente em trabalhos dos mais distintos atores e encenadores, entre os quais Grotovski, Peter Brook, Eugenio Barba, José Celso Martinez Correa, Julian Beck e Rubens Correa.

Artaud já vislumbrava a necessidade de o teatro abrir-se para outras linguagens cênicas além de amalgamar-se com outras fontes culturais. Com isso, sua obra adquiriu dimensão transcultural inexistente até então, mas que se tornaria frequente 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 nova perspectiva de valorização das tradições étnicas como forma de entender a própria identidade do teatro e sua relação com o intenso fluxo cultural que caracteriza nossa época.

O teatro adquire valor renovado nesta era globalizada por sua capacidade de agregar, aproximar e valorizar pessoas de diferentes lugares; ele trabalha com as singularidades e identidades presentes no imenso mosaico do mundo contemporâneo. 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. Caberia, então, a pergunta: qual a importância, para nossa sociedade, do teatro, essa arte que se nutre predominantemente de nossa capacidade de fabulação, senão a de restituir uma experiência comunicativa vital e única, e, no entanto, em vias de desaparecimento?

Segundo o dramaturgo Heiner Müller (apud KOUDELA, 2003, p. 70) o teatro teria, em nossa época, a função de “mobilizar a fantasia do espectador”, desafio reiteradamente posto em ação pelos novos atores, bailarinos, intérpretes e encenadores do teatro e da dança na contemporaneidade. Por isso, reunir o potencial comunicativo do teatro e da dança, reinventando-os à luz das formas híbridas que compõem a cena cultural na pós-modernidade, representa uma possibilidade a mais para essa 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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.
- BERTHOLD, Margot. As civilizações indo-pacíficas. In: *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement*. Paris: Actes Sud, 1994.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Heiner Müller: o teatro do espanto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- TARLEKAR, G. H. *Studies in The NatyaSastrā with special reference to the Sanskrit Drama in Performance*. Delhi: Motilal Banarsidas Publishers, 1999.

Denise Espírito Santo é professora adjunta de ensino da arte do Instituto de Artes/UERJ e coordenadora do projeto de pesquisa e extensão Palco em Debate, do Núcleo de investigação sobre o trabalho do ator/bailarino/performer.