

BREVE INTRODUÇÃO À HERMENÊUTICA DO CAPÍTULO I DO NĀṬYAŚĀSTRA:

A CRIAÇÃO DO NĀṬYA; A CONSTRUÇÃO DO PRIMEIRO TEATRO; E O “RECONTAR” DO “PARADIGMA” DOS “TRÊS MUNDOS”

*A BRIEF INTRODUCTION ABOUT HERMENEUTICS OF CHAPTER 1 FROM
NĀṬYAŚĀSTRA:*

*THE CREATION OF THE NĀṬYA; THE BUILDING OF THE FIRST THEATER; AND
THE “NARRATION” OF “PARADIGM” OF THE “THREE WORLDS”*

José Abílio Perez Junior
Universidade Federal de Juíz de Fora

Resumo: O presente texto é dividido em três partes. Na primeira, introduzimos alguns critérios hermenêuticos que iremos utilizar; em seguida, apresentamos o texto a ser analisado, o Nāṭyaśāstra de Bharatamuni, clássico da estética indiana. A seguir, detendo-nos principalmente sobre o capítulo I, exploraremos algumas passagens que conduzem à mesma colocação, a de ser a arte performática do Nāṭya um “recontar” ou “mimese”, não de atos particulares, mas do próprio fundamento ou paradigma que embasa as ações do homem no mundo, residindo aí sua natureza “educativa” de um ponto de vista ético.

Palavras-Chave: Estética indiana, Nāṭyaśāstra de Bharatamuni, arte performática.

Abstract: This text is divided in three parts. At first, we introduce some hermeneutical criteria that we will use, then we present the text to be analyzed, the Nāṭyaśāstra of Bharatamuni, a classical from Indian stetical tradition. Then, we will explore some passages that lead to the same place, to be the performance art of Nāṭya a "recount" or "mimesis", not of particular acts, but the very foundation or paradigm underlies the actions of the man in the world, where dwelling nature "education" of an ethical point of view.

Keywords: Classical texts, India, Nāṭyaśāstra of Bharatamuni, performance art.

Introdução aos critérios hermenêuticos:

O recurso à noção hermenêutica de tradição

Para a leitura do Nāṭyaśāstra, compreendo, com Gadamer (1999) e Ricoeur (1988a, 1988b), que o sentido do texto não se reduz às suas estruturas imanentes, mas pode ser compreendido apenas ao considerarmos-lo inserido em sua própria tradição. Na filosofia hermenêutica, a noção de “tradição” não se

equivale à “questão do antigo em detrimento do novo”, mas advém da constatação de que o texto está inscrito no tempo (historial) e é uma mediação entre elementos que o ultrapassam. O exemplo jurídico é ilustrativo, pois uma lei pode ser promulgada e revogada sem ser alterada em seus elementos imanentes, em sua estrutura. Tais ocorrências “extra-textuais” alteram definitivamente o modo como deve interpretar e proceder o leitor/destinatário – juiz ou advogado – perante o mesmo texto. Tal constatação, por parte de Gadamer,

propicia a Ricoeur falar não apenas em uma, mas na pluralidade das “hermenêuticas”, ou seja, os diversos modos como os textos são produzidos e interpretados. Retornando ao exemplo jurídico, como um juiz no interior de seu fazer interpretativo (aplicação da lei) deve proceder garantido o rigor perante uma “prova científica” que lhe é apresentada, haja vista que seu juízo não é regido e não deve incidir sobre a “matéria” científica? Como optar por duas provas científicas contrárias apresentadas por lados opostos de um processo, garantindo que a lei seja corretamente interpretada e até garantida no rigor de sua literalidade e racionalidade? Este exemplo é aqui apresentado com o intuito de ilustrar um hipotético ponto de encontro entre duas hermenêuticas.

“A abordagem deve fazer-se peça por peça, segundo as linhas de semelhanças e de diferenças (como fazemos, assim diz Wittgenstein, ao passarmos de um jogo para o outro).” (Ricoeur, 2006: 84)

No sentido de Ricoeur, em referência indireta ao Homo Ludens de Huizinga (2008), pode-se dizer que o “texto” enquanto discurso é um lance em um jogo que lhe ultrapassa e lhe confere sentido. Não há qualquer propósito em compreender um lance de xadrez a partir das regras de damas. Um mesmo texto pode participar de diversos “jogos”: uma expressão artística pode ser utilizada como documento histórico ou diagnóstico psiquiátrico, mas as hermenêuticas não se fundem. Todo texto pressupõe e visa, ao menos, uma tradição hermenêutica (seu con-texto), mesmo quando a re-instaura ou renova. Um mesmo texto pode assumir valores diferentes em hermenêuticas diferentes, assim como uma lei revogada pode ser relevante para o historiador e sem valor para o juiz. No exercício hermenêutico não se presentificam apenas

o contexto de “enunciação”, mas também os critérios de interpretação.

Em Gadamer (1999), pode-se traçar correspondências entre as noções de “interpretação” e “análise” com os domínios das ciências humanas e naturais, respectivamente. Se a primeira se orienta em direção à “verdade”, a segunda se baliza em torno do “método”, em outros termos, as humanidades seriam intrinsecamente “hermenêuticas”, enquanto as ciências seriam “analíticas”. A partir de Ricoeur (1988a, 1988b), pode-se dizer que tal colocação dicotômica é mal colocada, embora seja relevante por deslocar a pretensão de monovalência do “método”. Para Ricoeur, o que há é uma pluralidade de hermenêuticas ou de “jogos de linguagem”, cada qual lançando seus próprios critérios de rigor. A partir do autor, inclusive, é possível conceber hermenêuticas que “desconfiam” do documento, como a psicanálise (Freud), a crítica sociológica (Marx) e a genealogia (Nietzsche), que em Ricoeur (1988b), são denominadas de três grandes “hermenêuticas da desconfiança” que caracterizam o século XX.

Critérios hermenêuticos de textos em sânscrito

No caso específico do Nāṭyaśāstra¹, pode-se dizer que sua compreensão é facilitada ou mesmo pressupõe o recurso a instrumentos da hermenêutica dos textos em sânscrito², tais como as noções de

¹Para o presente trabalho, utilizamos duas edições do Nāṭyaśāstra. Para as traduções, utilizamos ambas versões para o inglês com consulta ao texto sânscrito. As citações foram feitas utilizando-se o número de capítulo e verso (śloka), como no exemplo “Nāṭyaśāstra, VI:1-3”. Para os casos em que foi privilegiada uma tradução em detrimento de outra, isso é indicado no texto.

² As noções da hermenêutica dos textos em sânscrito são aqui apresentadas a partir do conteúdo ministrado presencialmente por DilipLoundo para a disciplina “Seminários de Doutorado” pela PPCIR/UFJF, no

“arthavāda”, “anubandhacatuṣṭaya” e os “quatro níveis de sentido”, viz., ābhidhā, tātparya, lakṣaṇā e vyañjanā. Tais noções delineiam um “jogo de linguagem” (sprachspiel) no qual o texto se insere. Considerando-se que o texto é um “lance” nesse jogo que lhe ultrapassa e lhe confere sentido, tais conceitos aqui expostos com o intuito de prover uma delimitação possível das regras desse jogo se apresentam, portanto, como balizas para o trabalho de leitura que aqui empreendemos.

O primeiro termo, arthavāda designa a apresentação que o texto faz de si mesmo, comumente caracterizado por uma tendência à hipérbole. A leitura desavisada do arthavāda e sua interpretação em termos literais pode conduzir a toda sorte de equívocos.

Já a expressão “anubandhacatuṣṭaya” pode ser traduzida como “quatro nexos” ou “nexo quádruplo” (do texto), quais sejam: a) viṣaya – o tema que é proposto, a matéria da qual visa-se tratar; b) adhīkārin (“elegibilidade”, “qualificação” do leitor), a quem se destina o texto, qual seu leitor pretendido (é um texto destinado a um estudioso avançado de teoria literária, uma criança em processo de alfabetização, um estudante introdutório de medicina?); c) “prayojana” (“propósito”, “objeto”): é a teleologia do texto, objetivo ao qual deve conduzir a leitura, o resultado esperado para o adhīkārin, realizado através de viṣaya; d) sambandha (“conjunção”), ou adequabilidade da “correlação” feita entre “a” e “b” (viṣaya-adhīkārin) e “b” e “c” (prayojana-adhīkārin).

Por fim, os “níveis de sentido”, também em número de quatro, consistem

em: a) ābhidhā (“nome”), aplicado a um termo, é seu sentido literal, dicionarizado, ex., “aṅga” significa “parte do corpo” ou “membro”; b) tātparya, em relação ao mesmo termo, é seu sentido contextualizado, p. ex., o que assume no composto “vedaṅga” (veda+aṅga), que designa “disciplina exegética” de um Veda. Percebe-se que o sentido contextualizado pode diferir do sentido dicionarizado e se superpor a esse; c) lakṣaṇā, ou expressão indireta, que pode ser exemplificada pela frase “Rāma é um leão” para expressar “Rāma é corajoso”. Aproxima-se do sentido “metafórico” ou “alegórico”; d) vyañjanā é o sentido “figurativo”, “alusivo”, “indicativo” ou, ainda, “simbólico”. Diferencia-se do anterior, pois enquanto lakṣaṇā resolve-se em tātparya, retornando ao sentido literal contextualizado, o mesmo não ocorre com vyañjanā. São possíveis sucessivas referências, “explicações”, à alusão, mas isso não resolve de modo definitivo o “sentido” da expressão. Não obstante, não implica que tal sentido seja infinitamente aberto ou indeterminado.

Antes de aplicarmos tais instrumentos hermenêuticos à leitura do Nāṭyaśāstra de modo mais detido, façamos uma breve apresentação do texto.

O Nāṭyaśāstra, tratado das artes indiano

O Nāṭyaśāstra é tido como o principal tratado do campo da estética ao qual convergem diferentes correntes teóricas e práticas na Índia. Diversas artes clássicas declaram sua origem no Nāṭyaśāstra, como as danças clássicas Bharatanāṭyam e o Kathak; os teatros clássicos Kūṭiyāṭṭam e Kathakali; em relação à música clássica, o Nāṭyaśāstra permanece como uma das principais fontes por apresentar, dentre seus capítulos, a definição das escalas, dos intervalos entre as notas, as regras de harmonia e etc.. A presença do śāstra

primeiro semestre de 2011. Conforme Sangeetha Menon (2008), tais noções são partilhadas por diversas escolas de pensamento na Índia, como o Nyaya, Mīmamsa e Vedanta, que poderíamos até mesmo considerar “opositoras”, sob certo sentido.

enquanto componente da “sucessão preceptor-aluno” (guruśiṣyaparamparā) pode ser observada na fala da bailarina contemporânea de Bharatanāṭyam³:

“Quaisquer idéias expressas por um artista em uma apresentação de bharatanāṭyam que considera seu trabalho sob uma perspectiva ampla que inclui teoria e os śāstras, por um lado, e o guruśiṣyaparampara, por outro, devem ser governadas por sua atitude particular em relação à arte antiga em um contexto moderno.” (Viswanathan, 2010: 41)

Não está presente, em tal concepção, a imutabilidade das formas artísticas, pois a referência à “arte antiga” é realizada por uma “atitude particular” em um “contexto moderno”. Tal concepção aberta a novas formas permite que a influência do Nāṭyaśāstra possa ser notada, em maior ou menor grau, nas mais diversas artes indianas: pintura, escultura, música, literatura, dança, teatro, cinema. Embora o texto de Bharata se organize em torno ao campo estrito da estética, sua tradição comentarial se espalha mesmo por outras áreas, como a reflexão psicológica, filosófica e teológica.

Datação

Sua composição é datada dentre os séculos II a.C e II d.C (Richmond, 2007: 35). Observa Rao (2010), que diversos conceitos e noções presentes na obra são considerados pelo próprio texto como advindos de autores precedentes dos quais não se encontra atualmente sobrevivência de trabalhos escritos. Ao lermos diretamente o Nāṭyaśāstra, também observamos diversas citações a pensamentos de uma autoria indefinida, recorrendo o autor a uma espécie de “tradição impessoal”.

³O nome que designa esse estilo clássico de dança indiana, *bharatanatyam*, faz referência ao autor do *Nāṭyaśāstra*, Bharata.

O Nāṭyaśāstra permanece como o mais antigo tratado das artes disponível em sânscrito. A cronologia do texto é favorecida por algumas de suas características, conforme comenta PushpendraKumar (2010, p. 4), e indica uma origem posterior aos quatro Veda-s e anterior aos Purāna-s, sendo consideradas como datas prováveis de fixação algo entre o século II a.C e II d.C.

Autoria

A autoria do Nāṭyaśāstra é de difícil determinação, pois o nome do autor – Bharatamuni – pode designar um indivíduo ou, de modo diverso, um nome utilizado sucessivamente por diversas pessoas pertencentes a determinada escola ou, ainda, o nome de um compilador tardio de idéias advindas de diferentes fontes, incluindo orais. Tal fato não possui maiores implicações com relação ao prestígio da obra, pois o exposto não é compreendido como a posição de um sujeito isolado, mas uma explanação e sistematização de noções largamente partilhadas em uma tradição estética (RAO, 2010). Como observa AdyaRangacharya (2005), o texto apresenta mudanças de estilo e é de escopo tão amplo que aparenta um recenseamento de todo o conhecimento disponível em determinado momento acerca das diversas artes.

“Não há, certamente, uma resposta clara a esta questão. O autor não fez esforço em revelar sua identidade. (...) O autor explica os amplos parâmetros, os princípios fundamentais e as técnicas da arte teatral assim como existiam. Ele não expôs o texto como se fosse sua descoberta ou sua posição pessoal. Ele estava lucidamente e sistematicamente expondo uma tradição que estava viva e vibrante. Esses fatores nos levam a crer que Bharata, quem quer que tenha sido, deve ter sido um praticante bem informado, um expoente de seu tempo. Bharata, talvez, tenha pertencido a uma

*comunidade de artistas, atores, dançarinos, poetas, músicos que compartilhavam uma herança comum e aspirações em comum.*⁴(RAO, 2010)

Sobretudo, devemos considerar o texto como a fixação de idéias inscritas em uma longa cadeia discipular, a guruśiśyaparamparā, sendo recorrente o recurso a uma autoridade impessoal. Apesar da possibilidade de uma autoria múltipla, o exame direto do texto demonstra que este apresenta uma organicidade e uma clara organização internas. Por exemplo, no capítulo VI é encontrado uma espécie de “sumário” ou “índice remissivo” do conteúdo de toda a obra o que indica que, mesmo que seja um “recenseamento”, em algum momento encontrou sua redação ou organização final.

Organização interna do texto

O Nāṭyaśāstra é apresentado na forma de um diálogo que ocorre entre o autor, Bharatamuni, e vários outros sábios que lhe dirigem questões. Ao todo, são 36 capítulos dentre os quais pode-se observar partes metrificadas e outras em prosa. As partes metrificadas são numeradas, facilitando a citação e referência. Apesar de uma aparente amplitude excessiva, a organização segue uma disposição orgânica. Tal organicidade é favorecida devido ao tema ser restrito à descrição de uma única arte, o nāṭya. É freqüente a tradução de “nāṭya” por “teatro”. Embora, talvez, essa seja a melhor tradução possível, o termo pode induzir ao erro, pois se trata de uma forma performática que não se reduz a um “gênero” teatral, se pensarmos esse último em sua origem grega. Em semelhança com o teatro, o nāṭya se expressa através da dança e da gestualidade, da música e da voz, da

maquiagem e do figurino. Há, ainda, um texto dramatizado pelos personagens. Não obstante, o nāṭya não se equivale à apresentação teatral, pois a dança e música são tão constitutivos do espetáculo quanto a encenação do enredo. Uma aproximação possível seria com a ópera. No nāṭya descrito por Bharata, os diversos planos expressivos (abhinaya), como a expressão corporal, sonora e visual, não podem ser reduzidos um ao outro. Todos afluem, com a mesma relevância, para a experiência estética, ao passo que, no teatro, todo o espetáculo converge para o enredo. É devido a esse caráter “multimeios” do nāṭya de Bharata e ao detalhamento metódico apresentado para a formalização da expressão em cada um dos planos expressivos que sua influência se estende pelas mais diversas artes, desde a escultura até a poesia.

Pode-se dividir o texto do Nāṭyaśāstra em três grandes blocos segundo certa funcionalidade que cada um assume em relação ao todo. O primeiro bloco seria constituído, primeiramente, pelos cinco primeiros capítulos, que podemos considerar introdutórios ou preliminares; o segundo é constituído pelos capítulos VI e VII, que podemos considerar como os capítulos centrais onde é desenvolvida a concepção estética que subjaz ao nāṭya. Do capítulo VIII ao XXXV, são abarcadas cada uma das abhinaya-s, que mencionamos provisoriamente como “planos de expressão”, assim como os demais componentes do espetáculo cênico. Esse grande bloco pode ser subdividido e, assim sendo, os capítulos VIII a XIII abordam a expressão corporal; os capítulos XXVIII e XXXIII dedicam-se à componente musical; etc. O último capítulo (XXXVI) forma com o primeiro bloco uma unidade funcional, retomando alguns temas, como a exortação à prática do nāṭya, exaltando seus benefícios, e isso serve de conclusão geral para a obra.

⁴Todas as presentes traduções do inglês são de minha autoria, exceto caso especificado no texto.

Bharata não se restringe a uma situação meramente “ideal”, assumindo caráter técnico ao abordar, p. ex., a construção do teatro; ou um caráter pragmático, como na atribuição de papéis aos atores e a relação com determinados públicos relevantes no contexto.

Alguns esboços sobre a hermenêutica da obra

A aplicação dos instrumentos hermenêuticos

A divisão em blocos, acima, já adianta certa organicidade do texto que é percebida mais facilmente com o recurso aos instrumentos hermenêuticos já citados.

O arthavāda (exortação à leitura) predomina nos cinco primeiros capítulos, bem como no último. Observa-se exortações à prática do nāṭya, enumerações de benefícios e de consequências negativas para os não observantes. Dado o caráter “hiperbólico” do arthavāda, torna-se prudente relativizar o conteúdo literal de tais capítulos.

O prayojana (“teleologia”) é anunciado no capítulo I e detalhado em VI e VII. É equivalente à noção de “rasa”, “sabor” ou “experiência estética”, a ser alcançada com a prática ou fruição artísticas. Conforme a solicitação de Indra encontrada no capítulo I, é inerente a tal experiência conduzir à superação de gostos e atos grāmya (“vulgares”, “rudes”, “grosseiros”), consistindo em experiência educativa, de natureza ética, e prazerosa.

O viśaya (“tema”, “competência” ou “domínio” do texto) é abhinaya, que traduzimos provisoriamente por “expressão” ou “planos de expressão” que constituem o nāṭya.

Quanto ao adhikārin (“leitor qualificado”, “destinatário” da mensagem), identifica-se uma tripla ocorrência: a) a todos, independentemente de qualquer qualificação a priori, principalmente quanto avañna, conforme a solicitação de Indra no capítulo I; b) aos sábios (muni) praticantes do nāṭya, cujas qualificações são descritas como “conhecem os mistérios dos Veda-s e cumprem os votos, são capazes de preservar (O Nāṭyaveda) e colocá-lo em prática” (Nāṭyaśāstra, I:23, apud Ghosh, 2010: 15) c) o apreciador qualificado que apresenta determinadas prerrogativas, ou seja, a sensibilidade para alcançar a experiência estética ou deleite através da apreciação da arte.

Quanto ao quarto “nexo”, sambandha, observa-se que o Nāṭyaśāstra expõe de modo metódico os modos que, aplicados à abhinaya (expressão), deverão conduzir para a obtenção de rasa (experiência estética) por parte do adhikārin.

Em termos dos “níveis de sentido”, viz., ābhidhā, tātparya, lakṣaṇa e vyañjanā, nota-se um intensivo recurso a essa última, seja em relação à exposição do Nāṭyaśāstra, seja em relação à natureza que este atribui à expressão artística. O objetivo final do nāṭya, ou seja, a experiência de “rasa”, não se equivale ao que é “dito”, mas ao que é “gerado” por ser “aludido” ou “indicado” através da adequada disposição dos componentes artísticos. À arte, não bastará “falar” de amor, pois deve gerar a “experiência de amorosidade”.

O anubandhacatuṣṭaya do nāṭya em sua narrativa de criação

O Nāṭyaśāstra principia com seus primeiros versos narrando o modo como o nāṭyafoi criado por Brahmā a pedido de Indra e confiado a Bharata. Os Asura-s ou

“*Vighna-s*” (obstáculos) ficam descontentes com a invenção e tentam impedir sua apresentação. O *natyavesman* é construído para proteger o *nāṭyae*, finalmente, a questão é solucionada ao final do capítulo com um longo discurso de *Brahmā* dirigido aos *Vighna-s*.

Ao início de cada capítulo do *Nāṭyaśāstra*, um grupo de sábios (*muni*) se dirige a *Bharata* apresentando-lhe questões. No capítulo I, pode-se ler que os sábios, “com toda polidez”, dirigem-se a *Bharata* e indagam sobre o *Veda* que teria composto sobre o *nāṭya*, como teria sido escrito e a quem se dirige, quais seriam seus *vedaṅga-s* (disciplinas exegéticas), qual seria sua autoridade e como deveria ser aplicado. A primeira resposta de *Bharata* é: “*Onāṭya foi criado por Brahmā. Eu narrarei a história. Ouçam-me com humildade e atenção.*” (*Nāṭyaśāstra*, I: 25, apud. *Rangacharya*, p. 1)

A autoridade do texto acerca da temática é estabelecida desde as primeiras linhas e de modo reiterativo, delineando o *viśaya*, ou seja, o campo de competência do texto. Outros sábios que possuem o mesmo epíteto de *Bharata (muni)* dirigem-se a ele com deferência. O texto é chamado “*Veda*”, termo herdado da tradição ritual e que designa algo que não é composto segundo os desígnios do autor, mas recebido do próprio *Brahmā*. Será dito, ainda, que *Bharata* possui “cem filhos”, expressão que pode designar “inumeráveis filhos” ou “inumeráveis discípulos”. Na lista de nomes fornecida para esses “filhos”, segundo o comentário de *AdyaRangacharya*(2010), encontram-se outros escritores e teóricos que versaram sobre aspectos da dramaturgia, alguns anteriores ao próprio *Bharata* em termos cronológicos. Desse modo, já no início, tem-se quatro reiterações do modo como o texto se propõe à leitura: como sábio entre os sábios, como um *Veda*, originado de

Brahmā, como um pai que se dirige ao filho com o intuito de instrução.

Bharata prossegue com uma narrativa a ser lida ao modo *vyañjanā* (“sugestivo”, “alusivo”, “figurativo”, “indicativo”). Narra que, “há muito tempo”, estavam as pessoas desse mundo de “prazer e dor”, estimulados pela ganância e avareza, ciúme e raiva, voltados a modos *grāmya* (“vulgares”, “rudes”) de vida. Nesse estado das coisas, *Mahendra (Indra)* se dirige a *Brahmā* (Deus) e solicita a composição de um quinto *Veda*, que fosse instrutivo e aprazível “a olhos e ouvidos”, um *Veda* cujo acesso seria aberto a todas as castas (*varṇa*) e não apenas aos “duas vezes nascidos” (*brahman, kṣātra, vaiśya*). *Brahmā* concorda e compõe um *Veda* que reúne todas as artes e ofícios e toda a sabedoria existentes. Para isso, ele retira dos quatro *Veda-s* seus componentes essenciais: *paṭhya* (“recitação”) do *Rg Veda*; *gīta* (“canção”, “música”) do *Sāma Veda*; *abhinaya* (“gesto”, “expressão”) do *Yajur Veda*; e *rasa* (“sabor”, “essência”) do *Atharva Veda*. A extensão dos benefícios dos *Veda-s* a todos, independentemente de *varṇa*, pode ser identificado como o *prayojana*, ou “teleologia”, expressa no pedido de *Indra*. Tal passagem instaura, ainda, o paralelo entre a questão estética e a questão ritual. Na presente leitura, atender-nos-emos à questão estética, deixando o exame aprofundado de tal paralelo para outro momento. Devido à característica de *arthavāda* do presente capítulo, não se compreende que o *Nāṭyaśāstra* pretenda “substituir” os *Veda-s*, mas exaltar os benefícios da prática do *Nāṭya*.

A próxima passagem do texto permite uma segunda identificação do *adhikārin*. Prossegue a narrativa, segundo a qual a prática do *Nāṭyaveda*, ou seja, o próprio *nāṭya*, seria entregue aos *Sura-s* (deuses). Espera-se de tal praticante a

sagacidade, inteligência, observância e auto-controle. É o próprio *Indra* quem nota que os *Sura-s* (deuses) não teriam todas essas qualificações e sugere que a prática seja passada aos sábios, pois eles possuem conhecimento dos *Veda-s* e apresentam auto-controle. Dirigindo-se a *Bharata*, *Brahmā* diz: “*Você tem inúmeros filhos, então você mantém a prática do Nāṭyaveda. (...)*” (*Nāṭyaśāstra*, I:24). A expressão “inúmeros filhos” pode ser compreendida metaforicamente (*lakṣaṇā*) como “inúmeros discípulos”. *Bharata* seria, então, um expoente entre os de seu tempo.

O descontentamento dos asura-s e a construção do nāṭyaveśman

Finda a narrativa de criação do *Nāṭyaveda* por *Brahmā*, que o confiou a *Bharata*, que o transmite a seus filhos – uma sucessão não-interrompida; prossegue *Bharata* narrando o modo como a primeira peça foi encenada perante os deuses. A ocasião propícia, identificada por *Brahmā*, foi o festival de *Indra*. Em homenagem a este deva, foi escolhida a encenação de *Amṛtamanthana*, narrativa tradicional de teor cosmogônico, na qual *Indra*, deus da chuva e dos raios, à frente dos deva-s ou sura-s, vence a *Vṛtra*, personagem das “nuvens carregadas” e “escuras”, aliado dos āsura-s (às vezes chamados “demônios”). Tal vitória possibilita a criação do mundo: o raio que, partindo a “retenção” das águas pelas nuvens propicia a fertilização do solo e a eclosão da vida.

À encenação de *Bharata*, estavam presentes deva-s e asura-s (“deuses” e “demônios”), esses últimos também chamados “vighna-s” (lit.: “obstáculos”) ou “*Daitya-s*”. Os deva-s aplaudiram tal invenção de *Brahmā* e, em júbilo, presentearam os atores e filhos de *Bharata*

por sua performance. Os *Vighna-s*, por sua vez, sentem-se ofendidos e, fazendo uso de sua *māyā* (“magia”, “poder”, “ilusão”), ocasionam toda sorte de “impedimentos” ao espetáculo, como o esquecimento do texto e a perda da voz por parte dos atores. A esse protesto dos *Vighna-s*, *Indra* reage afastando-os com seu bastão.

Como modo de evitar a subsequente ação desses “obstáculos”, *Bharata* recorre a *Brahmā*. Este solicita a *Viśvakarmā*, o divino arquiteto, que construa o primeiro teatro, ou *nāṭyaveśman*. Assim que está pronto, cada deva assume um lugar específico. *Brahmā* se situa ao centro; *Agni* protege a plataforma do espetáculo; *Indra* protege o herói e *Sarasvatī* a heroína. Na longa lista de divindades citada, cada uma assume uma função no *nāṭyaveśman* semelhante à que ocupa em relação à regulação do cosmos: *Mṛtyu* (a Morte) vigia a entrada; *Varuṇā*, que rege o céu, guarda o espaço vazio interior; os quatro pilares são as quatro varṇas.

Desse modo, podemos compreender o *nāṭyaveśman* como semelhante a um “pequeno cosmo”. O que é dito de modo estritamente simbólico ou alusivo (*vyañjanā*) neste trecho do capítulo I será desenvolvido de modo mais literal (mantidas as relações simbólicas) ao longo de todo o Capítulo II, que trata das medidas e proporções a serem de fato utilizadas na construção de um *nāṭyaveśman*, também chamado ali de “*nāṭyagṛha*” e “*nāṭyamaṇḍapa*”.

A narrativa originária da vitória de *Indra* sobre *Vṛtra* apresenta o sentido da organização do mundo tal qual o estado que ele se encontra. Na primeira apresentação do *nāṭya*, que ocorre durante o festival de *Indra*, tal narrativa é reencenada; os *Vighna-s* novamente tentam impedir o evento e *Indra* novamente intercede. O texto apresenta um

claro paralelo entre as duas situações, a Amṛtamanthana e a própria encenação do nāṭya: decorre da primeira a criação do mundo, da segunda a criação do nāṭyaveśman. Ambos partilham um mesmo paradigma, o nāṭya “reconta” o mundo.

“Anukīrtana” e “anukaraṇa”: a mimese do paradigma da totalidade.

Estando pronto o nāṭyaveśman, estando cada deva em seu lugar, estes solicitam que Brahmā evoque os vighna-s e tente acalmá-los. Brahmā acede e indaga aos vighna-s o motivo de estarem raivosos. Estes respondem que o nāṭya fora criado a pedido dos deva-s para lhes glorificar os atos às custas da humilhação dos vighna-s, o que seria injusto, pois ambos os grupos são filhos de Brahmā. Esse responde com um longo discurso que é chamado, posteriormente, de “Elogio ao nāṭya”, o qual conclui o primeiro capítulo do Nāṭyāśāstra. Baseando-nos na tradução de M. M. Ghosh:

“No nāṭya não há representação exclusiva de vocês ou dos deuses, pois o nāṭya é uma representação dos Estados (bhāvānukīrtana) dos três mundos. (Nele) há referências, às vezes ao dever, às vezes a jogos, às vezes a dinheiro, às vezes a paz, às vezes a risos, às vezes a lutas, às vezes ao amor, às vezes ao assassinato. Isso ensina o dever (dharma) àqueles que não o seguem, amor (kama) àqueles que estão sedentos por saciá-lo, promovem auto-controle para aqueles que são indisciplinados, coragem para os covardes e energia para as pessoas heróicas, ensinamento para o homem de intelecto fraco e sabedoria para o estudioso. [segue-se uma longa lista] (...) Não há sabedoria, conhecimento, arte ou fazer manual, engenho ou ação que não seja encontrado no nāṭya. Portanto, (ó Daitya-s), vocês não devem ter raiva dos deuses: pois da mimese do mundo com suas sete divisões (saptadvīpānukaraṇam) foi feita a regra do nāṭya.” (Nāṭyāśāstra, I: 106-119, apud. Kumar, 2010, p. 43)

Dois expressões podem ser encontradas no trecho acima que, em sentido contextual (tātparya), significam “a totalidade do mundo”; “triloka” (“três mundos”), e “saptadvīpā” (“sete ilhas”, “sete divisões” ou “sete continentes”). Ambas as expressões estão inseridas em construções semelhantes e acompanhadas pelos termos “anukīrtana” e “anukaraṇa”, respectivamente traduzidas por “representação” e “mimese” (“mimicry”, em Ghosh, com clara referência à Poética de Aristóteles). A tônica de todo o discurso final de Brahmā, repetida ao longo de dezenas de versos, conduz à idéia de “mimese do fundamento da totalidade”, haja vista que a “semelhança” não é guardada com “particulares”, mas com a “relação” entre os particulares, sendo estas de natureza paradigmática, ou seja, conforme as “funções” divinas no cosmo.

Exame das raízes vocabulares e a realização da teleologia do Nāṭya.

O exame de alguns termos em sânscrito e suas raízes, conduzidas segundo as correlações simbólicas indicadas (“vyañjanā”) e não apenas quanto ao sentido etimológico nominal (“ābhidhā”), permite reafirmar a proposição segundo a qual “o nāṭya reconta o paradigma das relações do homem no mundo”. Examinemos os termos Viśvakarman, anukaraṇa e anukīrtana.

Viśvakarman recebe o epíteto de “divino arquiteto”, evocado por Brahmā para a construção do nāṭyaveśman. Segundo informa Monier-Williams (s.d.), no Ṛg Veda, Viśvakarman identifica-se com PrajāpatiBrahmā, demiurgo criador e arquiteto de todo o universo. No período posterior, dos purāṇa-s, caracterizado pela perda de prestígio das divindades védicas e de sua função cósmica, Viśvakarmā assume a função de presidir sobre todas as artes e ofícios, sendo fundido a Tvāṣṭrī, não

muito distante do Heféstos grego. Como o Nāṭyaśāstra se situa cronologicamente entre os Veda-s e os Purāna-s, pode-se supor que acolha atributos de ambas as situações. Seu nome é formado a partir de dois núcleos verbais, Viśva-karman, sendo que a raiz /viś/ significa “pervadir”; e /kṛ/, “fazer”. O substantivo abstrato formado a partir de “pervadir” é “viś-tva”, ou “viśva” a “pervasividade”. Tal expressão, no sentido contextual (tātparya) do Ṛg Vedaindica “a totalidade”, “tudo”, “o todo”, “cada um”, o universo. “Karmā”, por sua vez, é formado por substantivação a partir de /kṛ/, “fazer”, de onde “karman” (feito); e “karman”, que pode-se traduzir por “ofício” e, via etimologia latina, “profissão”, “profissional”. Literalmente, Viśvakarman é “o-que-faz-a-pervasividade”, divino arquiteto do universo. Do mesmo radical /viś/ advém “veśman”, “casa”, “lugar”, “abrigo”, de onde “nāṭyaveśman”, “abrigo do nāṭya”. Ao construir o Nāṭyaveśman, Viśvakarman o faz conforme as mesmas correlações estabelecidas no viśva, a “pervasividade”.

O mesmo radical já citado, /kṛ/, encontra-se em “anukaraṇa”, prefixado por “anu” também encontrado em “anukīrtana”. Tal prefixo é de uso comum em sânscrito. Um exemplo, se “gacchati” pode ser traduzido por “(ele) foi”, “anugacchati” significa “(ele) seguiu”, não de qualquer modo, mas no sentido de “acompanhar-passo-a-passo”, delineando a mesma trajetória. Desse modo: “anukaraṇa”, “feito-à-semelhança-de”; enquanto “anu-kīrtana” é “narrado-à-semelhança-de”. Ambas as expressões ocorrem acompanhadas de termos que conotam “a totalidade”: “traylokyasya (dos três mundos) sarvasya (da totalidade) bhāvānukīrtanam (recontar dos estados)” (Nāṭyaśāstra, I, 106); “saptadvīpānukaraṇam (feito-à-semelhança dos sete continentes)” (Nāṭyaśāstra, I, 118).

Conforme explicado por Brahmā, o nāṭya não é uma cópia do particular, uma exaltação de uns em detrimento de outros. É inerente às regras do nāṭya que ele seja um delineamento dos modos de ser do fundamento ou paradigma do triplo universo inteiro, uma mimese não dos atos “deste” ou de “daquele”, mas da “harmonia e proporção”, para utilizarmos a expressão aristotélica, que sustenta a relação entre “este” e “aquele”, a pervasividade que funda os paradigmas do próprio fazer.

Sendo “semelhante ao fazer”, o nāṭya não é o “fazer”, mas o delineamento de seu paradigma. Se um nome formado a partir do verbo /kṛ/ “fazer” é “kārma”, o nāṭya propicia a contemplação dos paradigmas do kārma sem contudo impelir à ação, caracterizada pelos impulsos de aquisição ou repulsa. Depreende-se daí a natureza educativa dessa experiência de revisitação e contemplação da mundanidade que promove uma paulatina e graduada liberação da situação grāmya (“rude”, “vulgar”).

“No dia-a-dia da mundanidade, as disposições kármicas se atualizam na forma de emoções que nos envolvem de forma perturbadora impelindo-nos à ação de aquisição ou rejeição, já que transcorrem na dependência de objetos de agenciamento percebidos enquanto detonadores dessas mesmas emoções; enquanto que, na experiência estética, as mesmas disposições se atualizam na forma de emoções que nos envolvem sem, contudo, nos impelirem à ação já que os objetos de agenciamento (as formas artísticas) se convertem em mediadores nas manifestações dessas mesmas emoções. Em outras palavras, a experiência estética proposta, constitui uma forma de pedagogia de controle das emoções enquanto contemplação e despotencialização de seu conteúdo objetivo reificado.” (Loundo, 2010)

Referências

- APTE, Vaman Shivram. 2010. *The Student's Sanskrit English Dictionary*. Delhi, Motilal Barnasidas.
- ARISTÓTELES. 1979 *Poética*. Aristóteles (II), Os Pensadores. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo, Abril Cultural.
- GADAMER, Hans-Georg. 1999 *Verdade e Método*. Petrópolis, Vozes.
- HUIZINGA, Johan. 2008 *Homo Ludens*, o jogo como elemento da cultura. São Paulo, Perspectiva.
- KUMAR, Pushpendra. (ed.) 2010 *Nāṭyaśāstra*. Texto em sanscrito, comentário Abhinavabhāratī e Abhinavaguptācārya e tradução para o inglês de M. M. Ghosh. Delhi, New Bharatiya Book Corporation, 4 vols.
- LOUNDO, Dilip. 2010 “*Poesia e Soteriologia na Índia, o lirismo devocional do Gita-Govinda de Jayadeva*”. Juiz de Fora, UFJF.
- MENON, Sangeetha. *Natya-Sastra: The Performing Arts as Cognitive Theory: Binding Experiences for a First-Person Approach, Looking at Indian Ways of Thinking (Darsana) and Acting (Natya) in the Context of Current Discussions on 'Consciousness'*. Disponível em: <<http://www.orientalia.org/printout606.html>> acesso em: <01/07/2011>
- MONIER-WILLIAMS, *Sanskrit-English Dictionary database*. Based on the IITS - Cologne Digital Sanskrit Lexicon. University of Cologne (Universität zu Köln). Disponível em
- <<http://my.opera.com/siddham>> acesso em: 01/06/2011.
- RANGACHARYA, Adya. 2010 *Nāṭyaśāstra*. Tradução para o inglês com notas críticas por Adya Rangacharya. New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers.
- RANGACHARYA, Adya. 2005. *Introduction to Bharata's Nāṭyaśāstra*. New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers.
- RAO, S. K. R. 2010 “*Bharata's Natyasastra – some reflections*”. Disponível em: <<http://subbanna.sulekha.com/blog/post/2008/07/bharata-s-natyasastra-some-reflections.htm>>, acesso em 01/06/2011
- RICHIMOND, Farley P. 1993 *Indian Theater: tradition and performance*. Delhi: MotilalBarnasidas.
- RICOEUR, Paul. 1988 *Interpretação e ideologias*. São Paulo, Francisco Alves.
- RICOEUR, Paul. 1988b *A Hermenêutica Bíblica*. São Paulo: Edições Loyola.
- TRIPATHI, Kalamesh Datta. 2009 “*Rasa and Bhāvānukīrtana – Complementarity of Two Concepts*”. In. PANDE, S.C. (Org.) *The Concept of Rasa*. New Delhi: Indian Institute of Advanced Study.
- VISWANATHAN, Lakshmi. 2010. “*Facets of Srngara*.” Disponível em: <http://www.krishnaganasabha.org/articles/1992-93/Facets_ofSrngarabyLakshmiViswanathan.pdf>, acesso em: <06 nov. 2 2010>

Sobre o autor: José Abílio Perez Junior, Doutorando pelo PPCIR/UFJF – Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora; Mestre em Educação junto ao CICE/USP – Centro de Estudos do Imaginário, Cultura e Educação da Universidade de São Paulo.