

SARMENTO, Júlia. Rasaboxes e o Problema do Centro. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará; Mestrado; Orientador: Prof. Dr. Héctor Briones. Atriz e Palhaça.

RESUMO

Palavras-chave: Rasaboxes: Centro: Performance
Rasaboxes: Center: Performance

No trabalho apresentado problematizarei a existência de uma rasa central (*Shanta* ou rasa da paz) na dinâmica do Rasaboxes, criada por Richard Schechner a partir do Teatro Clássico Indiano. O Rasaboxes é praticado num tabuleiro, ou seja, num quadrado, dividido em nove partes. Destas nove partes, apenas uma permanece vazia e fixa, o centro, enquanto as demais são reposicionadas a cada dia de experimentação. Devido à existência desse centro fixo e imutável, as demais rasas (nojo, amor, medo, riso, surpresa, coragem, tristeza e raiva) inevitavelmente orbitam ao redor daquele. Tal posicionamento centro / periferia gera uma tendência circular que limita as possibilidades de percurso dos praticantes no jogo. Nesse sentido problematizo: é preciso encontrar um centro nesse quadrado? Não estaríamos “circularizando” esse quadrado? Estaríamos projetando uma idéia de círculo em um mapa quadrado? E como isso ressoa na própria dinâmica?

In this present work I will question the existence of a central rasa (*Shanta* or peace rasa) on the dynamic of Rasaboxes, created by Richard Schechner, inspired on the Classical Indian Theater. Rasaboxes is played on a tray, so in a square, divides in nine parts. Of those nine parts, only one remains empty and fixed, the center, while the other parts are replaced every day of experimentation. Because of the existence of this permanent and unchangeable center, all the other rasa (disgust, love, fear, laughter, surprise, courage, sorrow and rage) unavoidably orbit around it. Such position center / periphery create a circular tendency that puts a limit to the possibilities of routes to the players. With that I question: is it really necessary to find a center on this square? Aren't we “circling” this square? Aren't we projecting an idea of circle into a square map? And how does this resonate to the dynamic itself?

Introdução aos princípios do Rasaboxes

Unindo o Atletismo Afetivo¹ e o arcabouço técnico do ator indiano presente na *Natyasastra*², livro sagrado hindu, Richard Schechner³ concebeu um tabuleiro afetivo denominado Rasaboxes.

Traçado com fita crepe no chão com dimensões aproximadas de 10 X 10m, o tabuleiro deve conter nove quadrados, cada um nomeado com uma *rasa*. As nove *rasas*, ou melhor, sabores ou deleites em sânscrito, são posicionadas aleatoriamente pelo tabuleiro a cada novo dia de trabalho, apenas a *rasa* de *Shanta* /paz ocupa permanentemente o quadrado central do tabuleiro. As outras oito *rasas* são: *Sringara* (amor e suas derivações), *Hasya* (ironia / riso), *Karuna* (tristeza / compaixão), *Raudra* (raiva e suas derivações), *Vira* (heroísmo / coragem), *Bhayanaka* (medo e suas derivações), *Bibhasta* (asco / nojo) e *Adbhuta* (maravilhamento / surpresa)⁴.

Michele Minnick e Paula Cole (2002), ex-alunas de Schechner e ministrantes do Rasaboxes, esclarecem o princípio dessa dinâmica:

O mais básico princípio dos Rasaboxes é que qualquer ideia que o ator quer comunicar tem que estar de alguma maneira corporificada, recebida por e expressada

¹ Atletismo Afetivo foi um conceito cunhado por Antonin Artaud no artigo homônimo presente na coletânea *O Teatro e seu Duplo* (1999, p. 151 – 160). Nele se procura determinar um outro escopo conceitual para o ator de sua época. A partir da ideia de que o homem possui uma fisiologia de afetos que seria análoga ao corpo orgânico, Artaud evoca um ator que seja capaz de acessar e manipular tal fisiologia de paixões. Na mesma medida em que um atleta conhece e treina seu corpo orgânico para atingir melhores resultados, o ator também se dedicaria a um treino, porém de seu corpo afetivo, para manipular paixões e alcançar intensidades capazes de atingir e purgar as platéias. Para tanto Artaud evoca a Cabala e a medicina chinesa como exemplos de saberes que não esqueceram a esfera afetiva do corpo e para ele criaram mapas, procedimentos e técnicas. Uma delas é a respiração, que através de treinamento específico seria uma chave de ativação dos pontos fisiológicos que correspondem, no corpo, aos afetos, e que se ativados na intensidade específica alcançaria as qualidades desejadas para o Teatro da Crueldade.

² “Ademais, o NS é um *sastra*, um texto sagrado autorizado pelos deuses repleto de narrativas, mitos e instruções detalhadas para os atores. [...] O NS tem a forma de uma investigação ampliada [...] 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 destina. Depois faz considerações detalhadas que compreendem desde arquitetura teatral, incluindo o modo de representar as várias emoções, estrutura de dramas, a muito mais.” (Schechner, 2012, p.130 e 131, grifos do autor) NS é abreviação para *Natyasastra*.

³ Performer, diretor, professor e fundador do Departamento de Estudos da Performance na New York University (NYU).

⁴ *Rasas* e *mudras* são os códigos, facial e gestual respectivamente, que, segundo o *Natyasastra*, compõem o conjunto expressivo responsável pela comunicação não verbal presente no Teatro Indiano. A linguagem não verbal é comum na maior parte da cultura teatral oriental clássica (ver Ribeiro, 1999, p.63). Schechner se apropria do código facial e o esgarça na intenção de explorar suas potencialidades psicofísicas no corpo todo.

em ou através do corpo, mesmo que seja somente no nível da respiração. (...) enquanto a emoção perpassa o corpo, ela modela o comportamento de acordo com suas demandas e, em troca, reabastece a imaginação e inicia impulsos físicos. Fazer e manifestar se intercala com receber e responder. Quando alguém fica completamente conectado energeticamente com a emoção, está trabalhando com ela vindo do exterior, até que seja o interior e novamente o exterior. Ao invés de focar ou no interior ou no exterior, os Rasaboxes encorajam uma aproximação holística ao relacionamento entre os aspectos interiores e exteriores da arte do ator, gerando um diálogo frutífero entre mente e corpo. (p.2)

Cabe aos atores, orientados pelo ministrante, explorar e construir com o corpo, pelo espaço demarcado, tais “sabores”, com a máxima intensidade, mudando de *rasa* à medida que se deslocam pelo tabuleiro. As únicas regras são as de explorar as *rasas* com o corpo todo e mudar de um quadrado para outro mudando também a *rasa* de modo imediato.

O processo de aproximação do tabuleiro começa com o debate dos termos em sânscrito e suas possíveis traduções e gradações. Após isso os participantes preenchem com palavras, desenhos e cores oito cartolinas que serão coladas dentro dos *boxes*, cada uma com uma palavra sânscrita e suas traduções. O nono quadrado, destinado a *Shanta/paz* não é nomeado ou representado e permanece vazio. A respiração vem em seguida, passando aos gestos estáticos e dinâmicos, até as improvisações livres em duplas ou trios. Trabalham-se ainda os registros vocais de cada *rasa* e a inserção de objetos, música e textos a partir das texturas conquistadas ao longo do processo.

Johan Huizinga (1993) se aproxima do Rasaboxes na medida em que define jogo como sendo “uma ação livre percebida como fictícia e situada fora da vida corrente, capaz entretanto de absorver completamente o jogador; uma ação destituída de qualquer interesse material; que se realiza num tempo e espaço expressamente circunscrito e desenvolve-se organizadamente segundo regras estabelecidas” (p.34). É certo que quanto mais preciso for o jogador em sua relação entre interior e exterior, melhor ele jogará e mais veloz e vertiginosa será a improvisação resultante.

Identifica-se aí um movimento ligado a performance, pois evoca as operações básicas identificadas por Schechner⁵, onde “ser”, “fazer” e “mostrar o que faz” são tripés da mesma ação performática (Féral, 2009, p.200), produzindo com isso a recusa de uma construção psicológica ou interiorizada para a criação

⁵ Problematizo, assim como Féral (2008, p.199), a visão Schechneriana de performance na medida em que essa tenta abarcar todos os fenômenos culturais do ser humano, desde os esportes, passando pela arte e incluindo ritos e cerimônias religiosas ou seculares. Tamanha abrangência não comprometeria a especificidade de cada fenômeno?

do gesto em nome de uma exterioridade sempre renovada e comunicante. Com isso se ressalta o próprio ato de jogar.

Um jogador entra na *rasa* do medo e imediatamente a mostra no corpo. Seu parceiro, ao receber essa informação, escolhe a *rasa* da raiva para começar. Quanto mais intensamente o jogador trabalhar sua raiva em relação ao medo mostrado pelo primeiro, mais o segundo jogador sentirá de fato e mostrará seu medo. A exterioridade alimentará a interioridade não para tornar a experiência mais profunda, mas para convertê-la mais e mais em exterioridade. Ao mostrar o que faz, o jogador estimula seu parceiro a ser, fazer e mostrar o que está fazendo, criando um fluxo quase infinito de atos performáticos.

Percebe-se uma construção provisória de sentidos que se desfaz e refaz a cada combinação rásica. O que se cria durante as improvisações no tabuleiro é um fluxo de descontinuidades que furtam toda possibilidade de significação em prol do ato de jogar. Schechner, ao criar o Rasaboxes, cria uma complexa dinâmica que artificializa a produção de afetos e instaura a dimensão do evento como algo que interrompe a continuidade temporal e produz sentido. Ressalta-se o aspecto da execução de uma ação, ação de viver / construir / apresentar cada *rasa* com o outro e para o outro, sem ordens ou sentidos pré-estabelecidos.

O centro

E a *rasa* central nomeada por paz? Como trabalhá-la no contexto da performance? Schechner dedicou um subitem ao tema em seu artigo *Rasasthetic* (In Ligiéro, 2012).

E a caixa vazia que está no centro? (...) 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. (...) 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.” (p.150 – 151, grifos do autor)

Schechner encara *Shanta* como um centro espiritual do exercício, onde todos os esforços de assimilação das dinâmicas rásicas visam a compreensão e a realização desse último estágio. Há uma lógica de convergência em uma unidade subjetiva que busca a clareza. Uma vez alcançada, o participante se desembaraça

do jogo e de sua multiplicidade confusa. Por conseqüência o centro elimina vizinhanças com outras rasas, pois sem um centro habitável, algumas rasas perdem sua comunicação. Esse centro converte o quadrado em círculo, atraindo com sua força centrípeta todas as *rasas* ao seu redor e com isso instaura não um *patchwork* de nove pedaços⁶, mas um espaço euclidiano silencioso e dual com dentro e foras. Mas como encontrar a paz se ela é mistério? Giramos na crença, pois o tabuleiro que antes era mapa de intensidade virou decalque da tradição.

Schechner afirma que o significado da *rasa* não deve ser dito por quem dirige o exercício e de fato é preciso que o ministrante não induza os jogadores. É preciso manter os fluxos de singularização agindo e permitindo ao jogador perceber diferentes formas da mesma *rasa* a cada momento que se aventura por ela, sem que com isso tenha ou deva chegar à totalidade da experiência de qualquer um dos sabores.

Alcançar a paz descrita por Schechner é necessariamente interromper o jogo e os fluxos de invenção que o exercício pode proporcionar. É preciso roubar da palavra paz o seu peso de ideia e investí-la de seu peso de experiência, como nas demais *rasas*. É preciso recuperá-la enquanto “fazer” e “mostrar o que faz”. Mas como? Uma forma seria manter *Shanta* em sua posição original, no meio do tabuleiro, pois afinal há um centro geográfico que compõe o espaço. Subtraí-lo seria tão problemático em termos conceituais quanto deixá-lo como se encontra. Enquanto centro geográfico *Shanta* é um espaço privilegiado para experimentar o jogo de dentro, estando nele sem estar. Seria um lugar de descanso concedido àquele que não quisesse sair da velocidade do tabuleiro para se recompor durante uma rodada de improvisação. A noção de paz nesse contexto se desenvolveria enquanto equilíbrio precário de forças, enquanto escuta e atenção ao por vir do próprio jogo.

Outra opção é deslocar *Shanta* do centro, dando-lhe nome, traduções, cores e imagens numa cartolina, incluindo-a como opção de estado psicofísico no jogo e fazendo o centro também ser renomeado a cada dia de trabalho. Nesse caso a experiência exigiria experimentar a paz no corpo e em relação às demais *rasas*.

Uma terceira alternativa seria excluir *Shanta* levando em consideração que a paz, como Schechner a descreve, não constitui um estado psicofísico e sim um estado espiritual. Seria preciso procurar um estado / sabor que pudesse, como as

⁶ Faço referência ao conceito de Patchwork elaborado por Deleuze e Guattari presente no livro Mil Platôs, volume 5 (2012, p.191 – 228).

demais *rasas*, ser investigado em seu aspecto não apenas psicológico, mas fundamentalmente físico, como por exemplo, a vergonha.

A discussão sobre a noção de centro, inserida no contexto da performance, afirma a dimensão e potência do “fazer” performativo do Rasaboxes, instaurando as possibilidades de invenção de mundos pelo que lá já se apresenta no corpo, no afeto, na sensação do jogador.

Referências

Artaud, A. (1999). *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.

Cole, P. M. & Minnick, M. (2002). *O ator como atleta do coração: o exercício dos Rasaboxes*. Artigo livremente traduzido por Ana Lúcia Martins Soares e Elisa Pinheiro Silveira do original *The Actor as Athlete of the Emotions: The Rasaboxes Exercise*. Edited by Nicole Potte: Allworth Press. Disponível em: <www.rasaboxes.org>

Deleuze, G. & Guattari, F. (2012). *Mil Platôs*. Vol.5. São Paulo: 34.

Féral, J. (2008). Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, 197 – 210.

Huizinga, J. (1993). *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva.

Ribeiro, A. (1999). *Kathakali: Uma Introdução ao Teatro e ao Sagrado da Índia*. Rio de Janeiro: Almir Ribeiro.

Schechner, R. (2012). A Estética do Rasaboxes. In: Ligiéro, Z. (org.). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X.