



RASABOXES E TEATRALIDADE
RASABOXES Y TEATRALIDAD
RASABOXES AND THEATRICALITY

Adriana Maia¹

<https://orcid.org/0009-0007-9448-9132>

RESUMO

As anotações e pensamentos descritos aqui aspiram contribuir para a percepção da dinâmica *Rasaboxes* como uma ferramenta potencializadora tanto no processo de ampliação da teatralidade no jogo atoral quanto na própria dimensão do conceito de teatralidade imaginado como um instinto pelo diretor e teórico teatral Nicolai Evreinov (1956).

Palavras-chave: instinto de teatralidade, Evreinov, Schechner, *Rasaboxes*, *rasas*.

RESUMEN

Las notas y pensamientos descritos aquí pretenden contribuir a la percepción de la dinámica de *Rasaboxes* como una herramienta potenciadora tanto en el proceso de expansión de la teatralidad en el juego del actor, como en la dimensión misma del concepto de teatralidad imaginado como un instinto por el director y teórico del teatro Nicolai Evreinov (1956).

Palabras clave: instinto de teatralidad, Evreinov, Schechner, *Rasaboxes*, *rasas*.

ABSTRACT

The notes and thoughts described here aim to contribute to the perception of the *Rasaboxes* dynamic as a potentializing tool both in the process of expanding theatricality in the acting game, and in the very dimension of the concept of theatricality imagined as an instinct by the director and theater theorist Nicolai Evreinov (1956).

¹Professora de Teatro da Faculdade CAL de Artes Cênicas e da Pós em Direção Teatral da mesma instituição desde 2012. Atriz e diretora de teatro. É sócia da produtora Ciranda de 3 Trupe e fundadora do coletivo teatral Comparsaria Teatral.

Keywords: instinct of theatricality, Evreinov, Schechner, Rasaboxes, *rasas*.

Antes do Prólogo

A dinâmica exigida na aventura *Rasaboxes* — a busca pela expressividade das *rasas* — impõe ao ator um contato estreito com seu corpo, sua respiração e, a partir daí, seus impulsos, motivações e batimentos cardíacos que, no meu entender, convocam um instinto de teatralidade. Esse ímpeto explora o desejo de se transformar e transformar as coisas ao seu redor, apostando em expressões artísticas livres, inusitadas, talvez originárias de estereótipos e/ou lugares-comuns, mas que, encharcadas de essências **rásicas**, desvelam estímulos e ações criativas e surpreendentes. Corpo. Respiração. Impulso. Batimento. Motivação. Instinto de teatralidade... O que seria isso???

Figura 1 - Estupefação e assombro.



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Prólogo

Nos dias de hoje, qual o significado de teatralidade? Cabe se contentar com uma única identificação de teatralidade ou aceitar que existem diversos tipos de teatralidade? A teatralidade é de propriedade exclusiva do teatro ou pode se pensar numa teatralidade da vida cotidiana? É uma qualidade que preexiste no objeto onde é percebida ou uma condição para que o teatral apareça? Ou seria ainda a consequência de um determinado processo de teatralização que partiria da realidade? Hmmmm hum... Vejamos...

Figura 2 - Inacreditável...



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Cena 1 – Teatralidade e instinto

A teatralidade, uma vez percebida enquanto fenômeno de expressividade humana, é expandida, esticada, metaforizada e adjetivada, capturada de modo polissêmico, o que acaba por embaralhar o seu significado no próprio campo artístico, que muitas vezes emprega o termo a partir de um determinado senso comum. Segundo esse ponto de vista, teatralidade seria sinal de exagero, ou até de um certo mau gosto intencional, uma alusão a um estilo *kitsch*, que se caracteriza por um excesso sentimentalista, que faz uso de estereótipos ou de chavões.

Pfft! phfpt! Blergh!

Figura 3 - Repugnante!



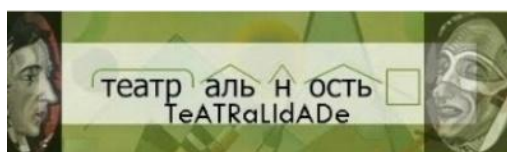
Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Oops?! Será isso mesmo?

O estudo sobre o conceito de teatralidade é um fenômeno da teorização do teatro no seu sentido mais moderno. É claro que escritos de Aristóteles, de Diderot ou qualquer outro pensador mais antigo envolvem teorias e reflexões acerca do fenômeno teatral, principalmente no que diz respeito às formas textuais e, em alguns casos, tratados sobre a arte da atuação. No entanto, o pensamento sobre o teatro no seu sentido mais atual, que percebe a cena a partir de noções como “signo”, “fragmento”, “distanciamento”, “deslocamento” entre outros, é algo muito mais recente.

A ideia de teatralidade aparece na virada do século XX, nos escritos de Nicolas Evreinov (1879-1953), diretor, autor, teórico, músico e compositor, que foi talvez um dos mais versáteis e inovadores artistas do que é considerada a Idade de Ouro do Experimentalismo Russo (1894-1917). Seu legado só mais recentemente começa a ser revisto e comentado. Mesmo quando fixou residência em Paris, em 1925, e se estabeleceu até sua morte, suas ideias e escritos obtiveram pouca repercussão entre críticos e artistas. Depois dele, outros artistas e pensadores se utilizaram da terminologia como Artaud, Brecht, Appia e, principalmente, Meyerhold; no entanto, a interpretação que o último e Evreinov conferiram ao conceito é bem diferente.

Figura 4 - Evreinov e a *teatralnost*.



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Para Evreinov (1956), a teatralidade, *teatralnost*, em russo, é vista como um “instinto”: o de transformar as aparências da natureza. Este instinto, que também pode ser definido como o desejo de teatro, é um impulso irresistível, que encontramos em todos os homens, semelhante à ideia de jogo que existe entre os animais. Trata-se de uma qualidade quase universal e presente no homem antes de todo ato propriamente estético. É um gosto pelo disfarce, o prazer de criar ilusão, de projetar imagens de si mesmo e do real para o outro. Neste ato, que o transporta e o transforma, o homem parece ser o ponto de partida desta teatralidade: ele é a fonte, e o primeiro objeto, oferecendo simulacros de si. Encontrando sua origem em um “instinto”, como afirma Evreinov (1956), a teatralidade aqui está ligada, antes de tudo, ao corpo do homem e aparece como o resultado de uma experiência física lúdica antes de tomar forma como atividade intelectual, o que vai determinar uma estética. Esta experiência lúdica acarreta uma “transformação” da natureza. Para Evreinov (1956), o processo fundador da teatralidade é pré-estético. É uma experiência que convoca a criatividade e a imaginação do sujeito, mas que também é anterior à criação como ato estético e artístico realizado.

Quando eu era muito pequeno e me vestia com a capa de meu pai, colocava óculos escuros e imitava a voz rouca e aterrorizante de um intruso com o intuito de assustar os empregados, estava fazendo teatro. Porém, quando eu me entregava apaixonadamente ao desenho ou à música, estava criando artisticamente (EVREINOV, 1956, p. 36-37).

Para Evreinov (1956) existe uma diferença clara entre as duas manifestações: no primeiro caso, quando estava fazendo teatro, o pequeno Evreinov tentava ser o mais diferente de si próprio; e, no segundo caso, o do desenho e da música, manifestações classificadas pelo Evreinov adulto como artísticas, ocorria exatamente o oposto, ele buscava se descobrir, manifestar o seu ser interior da forma mais sincera que fosse capaz. A arte do teatro, segundo ele, é pré-estética, e não estética, pela simples razão de que a “transformação” — essência da arte teatral — é mais primitiva, mais fácil de realizar que a “formação”, que é a essência das artes estéticas.

De onde vem o instinto teatral e quando ele aparece pela primeira vez?

Cena 2 - O instinto de teatralidade na vida

Evreinov (1956) teoriza que o despertar do desejo humano pelo teatro coincide com a noção de sua natureza dual — corpo *versus* psique. O homem primitivo adormece e sonha. Em sua mente, desenha uma sequência imaginária de acontecimentos, cenário que aceita como verdadeiro até que fica invalidado ao ser cotejado com a realidade. Assim, por exemplo, sua mulher, morta em seus sonhos, encontra-se viva quando o homem acorda. O homem primitivo começa a perceber que, para além da

consciência de um “eu” acordado, existe um segundo “eu”. Em seus sonhos, é capaz de ver os dois, o que ao mesmo tempo torna-se um desejo e um receio. É a psique que produz este espetáculo fictício da vida, o sonho, o “eu” espiritual por oposição ao “eu” físico. Eventualmente, o homem primitivo percebe que, se tem esta capacidade de encenar espetáculos tão maravilhosos enquanto dorme, também será capaz de realizá-los quando está desperto. Quando chega a este entendimento, o homem torna-se um ser conscientemente teatralizador de sua própria vida (EVREINOV *apud* GOLUB, 1984, p. 55).

Evreinov (1956) acreditava que, conceituando o impulso teatral, o desejo de teatralidade como um fenômeno pré-estético poderia libertar o teatro da escravidão do esteticismo que interfere tanto na livre expressão dos nossos desejos de transformação.

Smack! Mmm!

Figura 5 - Beijinho irreverente.



Fonte: Elaborada pela autora, 2025.

Esta pré-potência, o desejo pré-estético de representar, transforma o ser e o mundo a sua volta fazendo-o sentir-se grande o suficiente para criar teatro. “O instinto de teatralização de cuja descoberta reivindico a honra”, escreveu Evreinov (*apud* GOLUB, 1986, p. 54), “pode ter sua melhor descrição como o desejo de ser ‘diferente’, de realizar algo que seja ‘diferente’, de se imaginar em circunstâncias que são ‘diferentes’ das circunstâncias cotidianas de nossas vidas”.

Como Evreinov observa, esta transformação pode ter lugar todos os dias na vida. Sobre esse ponto, o limite entre o teatro e a vida cotidiana é mínimo. Desta forma a teatralidade é definida num sentido mais amplo e democratizado: compreende a antropologia, a etnologia, a psicologia. Na tentativa de unir teatralidade e cotidiano, Evreinov arriscou fazer desaparecer o que existe de específico na teatralidade cênica (já que coloca a teatralidade no cotidiano); mas, procedendo desta forma, confere ao termo **teatralidade** uma grandeza que merece ser explorada. Evreinov percebeu que a teatralidade, antes de ser um fenômeno teatral, é uma propriedade transcendental que pode ser percebida sem que haja necessidade de passar pelo estudo empírico das diversas práticas teatrais. Ufa!!

Figura 6 - Deu pra compreender?



Tanto Evreinov quanto Oscar Wilde subscrevem o que Franz Grillpazer disse: “A arte está para a realidade assim como o vinho está para as uvas” (*apud* GOLUB, 1984, p. 56). E Evreinov vai mais além: a vida devia imitar o teatro, devia encontrar nele sensações novas e frescas e não o contrário. Na vida, encontramos um material flexível e cru de onde o artista retira sua criação. Natureza e “existência”, ou seja, a existência humana, é apenas a sombra do que a “existência real” manifesta no seu estado criativo e na imaginação humana (GOLUB, 1984, p. 56).

Em seu último livro, *El teatro en la vida*, Evreinov (1956, p. 129-130) cria uma prece em louvor ao instinto de teatralidade tendo como deus supremo o teatro:

O meu Deus chama-se: Teatrarca. Me prostro diante de sua santa imagem e rogo com o coração palpitante de amor, com a alma cheia de inspirações místicas [...] Creio que tendo representado milhares de papéis cada vez mais difíceis, cada vez mais estarei perto Dele, meu diretor, até chegar a ser, por fim, seu sócio inseparável.

Cena 3 - *Rasaboxes* e o instinto de teatralidade

Inspirada pelas visões de Evreinov sobre teatralidade como um instinto, percebi de imediato, na dinâmica *Rasaboxes*, um campo fértil para investigar e potencializar esse estado criativo. Em *A estética do rasa* (SCHECHNER, 2012), artigo seminal para compreender a prática criada por Richard Schechner, e que será usado aqui como referência e diálogo, encontramos na primeira frase a questão levantada neste trabalho: “Onde está localizada a teatralidade no corpo?” (SCHECHNER, 2012, p. 129). A partir dessa pergunta, o autor apresenta suas impressões a respeito da localização corporal onde vive a teatralidade no teatro ocidental; olhos e ouvidos seriam os principais órgãos dos sentidos usados para se acessar esse modelo de jogo teatral — no teatro ocidental “o teatro é um lugar aonde se vai para ver” (SCHECHNER, 2012, p. 129). Até que nos revela seu objeto de estudo:

Porém, de acordo com outras tradições culturais, a teatralidade está localizada em outras partes do corpo. Uma delas, a boca, ou melhor dito, o *snout-belly-to-bowl* — rota ou caminho controlado pelo sistema nervoso entérico —, é o tópico deste ensaio. O *snout-belly-to-bowl* (da mandíbula para o estômago e do estômago para o intestino) é o lugar de degustação, de digestão e excreção.

E qual seria o meio para se colocar em prática essa almejada teatralidade do *snout-belly-to-bowl*, que segundo Schechner (2012, p. 129) “é local da intimidade, onde substâncias são compartilhadas, onde se misturam o interior e o exterior, experiências emocionais e instintos”? Nesse ponto, somos introduzidos ao conceito de *rasa*, descoberto por ele, durante sua segunda estadia na Índia (1976), quando foi apresentado ao livro milenar da cultura indiana *Natyashastra* e que se revela um instrumento perfeito para a investigação dessa nova proposta de teatralidade. As *rasas*,

emoções ou estados emocionais, no livro, aparecem descritas incorporando outra natureza: são entendidas como suco, sumo, essência e até aroma.

A rasa é sensual, próxima, empírica. A rasa é aromática.

*A rasa preenche o espaço, unindo o externo ao interno [...] também significa “suco”, aquilo que leva o sabor, o meio que transporta o sabor [...] a sensação que se tem quando o alimento é percebido dentro da boca, mastigado, saboreado e engolido [...] A comida é ativamente levada para dentro do corpo [...] O que está fora é transformado no que está dentro. Uma estética baseada na *rasa* difere fundamentalmente de uma estética fundada no *theatron*, o panóptico racionalmente ordenado, analiticamente distanciado (SCHECHNER, 2012, p. 133).*

É importante notar que a partir dessa perspectiva de estética cênica, Schechner (2012) elege a boca (na sua função mais gustativa do que oral), e não os olhos, como instrumento principal para exploração do mundo exterior, para relacioná-la com o mundo interior do ator no ato de descoberta de novas expressividades teatrais.

A boca substitui os olhos como ponto final do processo de explorar o mundo “externo” e relacioná-lo ao mundo “interno” “[...] é como a criança que experimenta pela primeira vez a semelhança/diferença entre o mundo externo a ela e o seu mundo interno: desde o seio até os dedos passando por qualquer coisa agarrada, provada e sugada” (SCHECHNER, 2012, p. 135).

Schechner (2012) estabelece uma diferença crucial entre as duas teatralidades e elege o *snout-belly-to-bowl* como caminho a ser seguido, em detrimento de uma prática teatral que procura manter uma distância higiênica e objetiva entre o observador e o observado

Onde acontece o ato de ver? Somente a uma determinada distância daquilo que é visto. Existe uma diferença lógica e prática que separa o que é observado do instrumento de observação (e/ou observador) “[...] O sistema ocular é extraordinariamente específico, ao passo que o sistema que compreende a boca, o nariz e as mandíbulas é extremamente amplo, no qual há cooperação, em vez de separação” (SCHECHNER, 2012, p. 134 - 135).

Concebe, então, a ideia de uma performance **rásica** e, ao descrevê-la, usa a palavra **prazer**, entendendo o jogo performativo do ator como um espaço onde pode ocorrer “um banquete interminável ou um ‘quase’ orgasmo sexual sempre adiado” (SCHECHNER, 2012, p. 136). Esse local, onde a expressividade do ator passa a ser comparada à arte culinária e que oferece sabores, aromas, gostos, resulta num fluxo energético e que “valoriza mais o imediato que aquilo que está distante, o ato de saborear, em vez do ato de julgar” (SCHECHNER, 2012, p. 136).

A dinâmica da performance **rásica** é compartilhada entre atores e participantes (Schechner prefere nomear assim uma vez que essa condição é mais exata do que a ideia de espectadores) que degustam juntos um banquete suculento de teatralidade. Uma teatralidade que surge desenhada pelo conceito das *rasas*, mas que também é originária, a meu ver, no desejo de se transformar, de projetar

simulacros de si mesmo e do real para o outro. A vontade criadora de se transformar tanto na proposta evreinoviana quanto na estética *Rasaboxes* é fisiológica: penso que temos aí, em ação, o instinto de teatralidade, concebido por Evreinov.

E aqui abro parênteses para um devaneio: imagino Evreinov como participante de uma performance **rásica**. Ele saboreia com prazer a ceia aromática, estimulante, suculenta que a dinâmica proporciona, onde todo o corpo é envolvido — olhos, ouvidos, boca, nariz, dentes, tronco, braços, pernas, pés e mãos — e, juntos, jogadores (atores) e participantes se aventuram nessa experiência que aciona a imaginação de todos os envolvidos e penetra na esfera do lúdico e do onírico para degustar o desvelamento das essências. A teatralidade exuberante contamina o ambiente, pois o fundamental é encontrar a melhor forma artística para expressar as *rasas*; e identificamos um novo ponto de atravessamento entre Evreinov e Schechner: todos os presentes na performance “têm sede de conseguir a alegria oferecida pelo ato da transfiguração” (EVREINOV, 1956, p. 137).

O instinto de teatralidade age estimulado pela criatividade do performer/ator/jogador e fortalecido pelo princípio básico da dinâmica: o fluxo respiratório consciente exprimindo os sabores **rásicos**. E é esse fluxo que organiza o corpo ágil, presente, disponível do jogador. A respiração! O inspirar e expirar nutrem o instinto de teatralidade, estimulando a imaginação do ator/performer que cria novos impulsos **rásicos**, um dos cromossomas da construção do DNA da teatralidade, numa corrente quase sem fim. Tanto o performer **rásico** quanto o ator desejado por Evreinov, dedicam-se a abrir espaço para permitir que o jogo cênico contemple a improvisação, a troca, a mudança e o prazer do fazer teatral. É como diz Evreinov: “a teatralidade é um instinto excepcionalmente forte, uma vez que é capaz de se sobrepor ao instinto de sobrevivência” (EVREINOV, 1956, p. 76).

Figura 7 - Richard Schechner e Nicolai Evreinov.



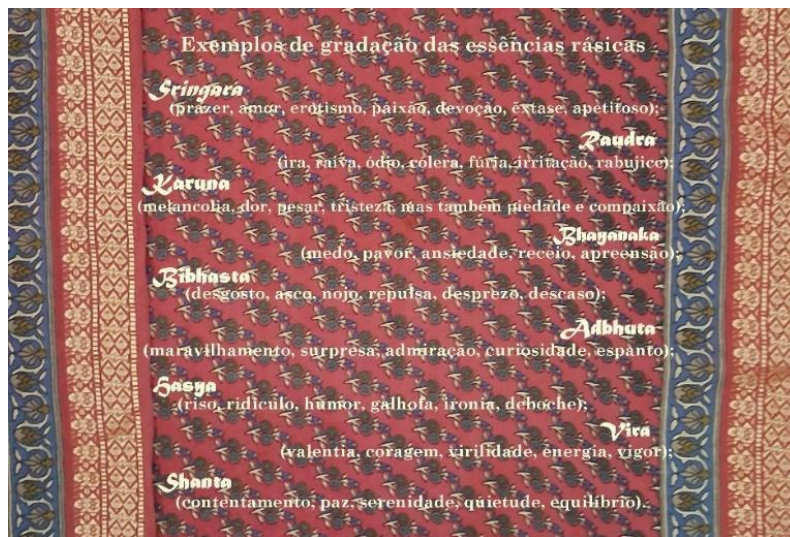
Fonte: Montagem feita pela autora a partir de imagens sem direitos autorais, 2025.

Cena 4 - *Rasa*: caminho para teatralidade

A palavra *rasa* em sânscrito pode ser definida como sumo, sabor, essência, extrato e, também, aroma. Umberto Eco, em seu livro, *A definição da arte* (2016) revela a origem do conceito, e que comprova seu sentido gustativo: “O termo *rasa* é, de fato, emprestado da literatura médica o qual indica a qualidade física do gosto e, ao mesmo tempo, cada um dos seis gostos que caracterizam os seis humores do corpo: doce, ácido, salgado, amargo, adstringente e insípido” (ECO, 2016, p. 66-67).

Em sua busca detetivesca para compreender a etimologia do termo, o semiólogo e linguista se debruça no *Natyashastra*, de Bharata-muni, um dos mais completos tratados sobre teatro, escrito em sânscrito entre o século VI (a.C.) e o século II (d.C.) e encontra uma lista de nove emoções principais da natureza humana, também chamados estados espirituais permanentes — os *sthayi bavas*, em sânscrito — por exemplo, prazer (*sringara*), ira (*raudra*), dor (*karuna*), valentia (*vira*), asco (*bhibasta*), pavor (*bhayanaka*), humor (*hasya*), admiração (*adbhuta*) e serenidade (*shanta*). *Rasa* significa experimentar, degustar os *sthayi bavas*. Como escreve Schechner (2012, p. 136), “a doçura de uma ameixa madura é o seu *sthayi bava*, a experiência de saborear o que é doce é *rasa*”.

Figura 8 - Quadro elaborado pela autora.



Fonte: Foto de fundo tirada pela autora, 2025.

Schechner (2012, p. 136) nos explica que, na tradição teatral indiana, “representar é a arte de apresentar os *sthayi bavas* de modo que o ator e o participante possam saborear a emoção, a *rasa*”. Na dinâmica que criou, *Rasaboxes*, seu objetivo não foi o de “investigar as várias conexões entre os *sthayi bavas* e as *rasas*” (SCHECHNER, 2012, p. 137) e muito menos aplicar formas, técnicas ou metodologia do teatro tradicional indiano. Definitivamente não. Schechner interpreta esse conceito para teorizar sobre a performance contemporânea e, principalmente, abrir passagem para novos enfoques cênicos, novas teatralidades.

A qualidade descritiva, pormenorizada e imagética apresentada no *Natyashastra* a respeito das

rasas foi inspiradora e ofereceu à Schechner (2012) um formato de abordagem no jogo atoral: a retirada do caráter individual e subjetivo das emoções que, na maioria das técnicas de interpretação ocidentais, são fundamentadas na experiência individual ou acessadas através de exercícios de memória afetiva. Schechner (2012) encontra, nesse catálogo de essências emocionais, um caminho para a busca de novas teatralidades, trazendo o jogo atoral para o espaço social e público.

Cena 4 - A teatralidade da recepção

A performance **rásica** se realiza pelo compartilhamento: do jogador com o participante e do participante com o jogador. O ator **rásico** se vale das essências emocionais e suas gradações e variações, trocando e brincando com as amplitudes possíveis de cada *rasa* e construindo a possibilidade de um teatro aberto, desarmado e livre de truques e maneirismos subjetivos e individualizados. A exploração que é realizada com as essências emocionais vem carregada de objetividade, pois elas são representadas artisticamente, e não como na vida cotidiana; devem ser conhecidas e reconhecidas pelo participante, controladas e transmitidas pelo ator, “do mesmo modo como os temperos e a apresentação de uma refeição podem ser controlados pela observância das receitas e das convenções sobre a apresentação da refeição” (SCHECHNER, 2012, p. 137).

É importante perceber a condição antirrealista e estilizada na proposta da performance rásica como lembra Schechner (2012, p. 138):

Sentir ou não sentir as emoções representadas não torna necessariamente uma performance melhor ou pior. O que importa é certificar-se de que cada “participador” receba as emoções, e que essas emoções sejam específicas e controladas. As emoções, *sthayi bhava*, são objetivas; os sentimentos (o que um ator ou participante experimenta) são subjetivos. O que é compartilhado são as *rasas* de uma emoção isolada ou de uma combinação de emoções.

Assim como Schechner (2012), Evreinov (1956) também perseguia uma cena antirrealista e anti-ilusionista encontrada no teatro oriental, que lança mão de uma teatralidade elíptica, da pantomima e da máscara. O problema de Evreinov com o realismo, com a ilusão, é que estes seriam inimigos poderosos da possibilidade de transformação que existe no instinto teatral: “que ilusão de transfiguração teatral podemos obter num ambiente onde tudo é matéria sólida e real, da qual quero justamente me livrar” (EVREINOV, 1956, p. 139)? Para ele, a estética realista, ilusionista, sufocava as possibilidades da imaginação tanto por parte do espectador, que “tem sede de conseguir a alegria oferecida pelo ato de transfiguração” (EVREINOV, 1956, p. 137), quanto por parte do ator, que, numa encenação naturalista, trabalha com identificação, contenção e naturalidade, sem os exageros ou excessos de uma encenação antirrealista que clama por uma teatralidade explícita, por exemplo.

Ou seja, antes mesmo da teoria brechtiana ser criada, Evreinov já apontava a necessidade de

um jogo atoral distanciado: “não é o sujeito em si que deve ser colocado no teatro, mas sim uma imagem deste sujeito; não é a ação em si, mas uma representação da ação” (EVREINOV, 1956, p. 140).

Figura 9 - Fotomontagem da autora.



Fonte: Imagem de Brecht sem direito autoral, 2025.

E o mesmo ocorre no entendimento de Schechner (2012, p. 151) sobre a performance e o performer **rásico**:

Se o “eu” que está observando se sentir tocado pela performance do “eu” que está atuando, a performance será bem-sucedida. Essa divisão não é exatamente uma *verfremdungseffkt* brechtiana, mas também não é inteiramente diferente. Brecht quis criar um espaço entre o ator e a performance, a fim de inserir um comentário social. O ator **rásico** abre um espaço liminar para permitir mais atuação — improvisação, variação e diversão.

O performer **rásico**, na concepção de Schechner, portanto, produz um duplo: é tanto um ator quanto um participante. É capaz de representar as emoções em jogo, os sentimentos da personagem ao mesmo tempo que degusta a situação cênica experimentando os próprios sentimentos sobre aquelas emoções. E os participantes (público) são também duplamente tocados tanto pela performance quanto pela reação do ator ao seu próprio desempenho. Schechner (2012, p. 151) conclui que “ocorre um *feedback* empático. A experiência pode ser extraordinária”.

Epílogo

Toda vez que leio o pensamento de Schechner a respeito da recepção dentro da performance **rásica** é impossível não considerar um paralelo, na medida do possível, com o legado visionário de Evreinov.

Numa das exposições sobre uma teoria de recepção na performance **rásica** ele comenta sobre a

estética utilizada pelos dançarinos indianos e reinterpreta seu conceito quando fala sobre a lógica de sua estrutura mencionando o que chama de “eu” (não se trata do ego pessoal do ator), mas “o *atman* ou o eu absoluto profundo, o eu que é idêntico ao universo absoluto, o *Brahma*” (SCHECHNER, 2012, p. 152, grifos do autor). Schechner almeja que o performer **rásico** compartilhe com seu parceiro e o público participante o sabor e o desfrute da centelha de vida que pode e deve ser manifestada na performance.

Quando penso sobre o lugar e modo de fazer teatral descrito acima, creio que este cardápio pode e deve ser temperado com as essências e aromas trazidos por Evreinov e seu instinto de teatralidade. Em especial quando descreve o momento em que o homem primitivo se torna consciente do aspecto teatralizador de sua própria vida.

É apenas em função da sua capacidade de teatralizar a vida que o homem primitivo se curva pela primeira vez diante de Deus ou diante dos deuses. Antes de acreditar nos deuses, o homem deve ter adquirido o talento de conceber esses deuses; dar-lhes a qualidade de personagens, assim como o dramaturgo dá às ideias, sentimentos ou paixões a forma dos personagens. Sem este dom de transfiguração, de criação imaginativa de coisas e seres que não podem ser vistos nesta terra, o homem não teria religião [...] Em outras palavras, o homem torna-se, antes de tudo, um ator, um comediante; a religião vem depois [...] É por essa razão que os mitos são essencialmente dramáticos e teatrais (EVREINOV, 1956, p. 42-43).

Final do fim

O teatro para Evreinov, afirma Golub (1984, p. 202, grifo do autor), “não é uma arte, é *a* arte tão grande quanto a vida e capaz de transformá-la” .

REFERÊNCIAS

BHARATA-MUNI. **The Natyashastra**. Translated and edited by Manomohan Gosh. Calcutta: Manisha Granthalaya, 1967.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

EVREINOV, Nicolás. **El teatro en la vida**. Traducción por Malkah Rabell. Buenos Aires: Ediciones Leviatan, 1956.

GOLUB, Spencer. **Evreinov: the theatre of paradox and transformation**. Michigan: UMI Research Press, 1984.

MAIA, Adriana. **Teatralidade, narratividade e fazer teatral**. 2012. 474f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO - PPGAC, RJ, 2012.

SCHECHNER, Richard. A estética do rasa. *In*: LIGIÉRIO, Zeca (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: MAUAD Editora, 2012. p. 129-154.