

Kathakali: ópera tropical

José Luiz Martinez

**Kathakali:
tropical opera**

Resumo

O kathakali, forma de dança dramática do estado de Kerala, Índia, está apoiado numa narrativa vocal que sustenta todo o espetáculo. Essa forma vocal é denominada *sopanam*, praticamente ainda não estudada pela etnomusicologia. O objetivo deste artigo é investigar a inter-relação de significados estabelecida entre a música vocal, o acompanhamento instrumental e os recursos de interpretação teatral. Fazendo uso de conceitos recentes da semiótica musical, demonstra-se que a música é central nessa tradição. A estratégia de apresentação do tema inclui o estudo do *Nat yashastra*, tratado de música e dramaturgia do século II, e a evolução do kathakali a partir de formas como o kutiyattam. Este trabalho foi baseado em pesquisa de campo realizada pelo autor em Nova Delhi e em Kerala.

Palavras-chave: kathakali, canto, semiótica

Abstract

Kathakali is a dance drama genre from Kerala, India. A form of vocal narration, the *sopanam*, is the base of the plays. It has not been studied so far in the field of ethnomusicology. The objective of this article is the question of meanings arising from the interrelation of vocal music, instrumental accompaniment and drama. From the perspective of recent concepts of musical semiotics, music is shown as central in that tradition. The strategy presented here includes the study of the *Nat yashastra*, a music and drama treatise from the 2nd century, and the evolution of kathakali as emerging of previous forms as kutiyattam. This piece of writing is based on fieldwork carried by the author in New Delhi and Kerala.

Keywords: kathakali, singing, semiotics

Recebido em 31/10/2006

Aprovado para publicação em 17/11/2006

O músico de kathakali deve ser não apenas a expressão vocal dos atores, mas também o mais importante ator fora do palco, com vários papéis para representar. Ele tem que ser um adepto do conhecimento dos vários movimentos, *mudras*, expressões e *status* dos atores de maneira a interpretá-los através de sua música. Para inspirar os atores ele tem que inspirar a si mesmo. Ele tem que chorar, dançar e gritar através de sua música. (Bharata, vol. 2, p. 191)

Em primeiro lugar havia os tambores. O espetáculo daquela noite estava sendo anunciado na entrada do teatro por um longo diálogo entre dois instrumentos. Havia o maddalam, tambor horizontal tocado com as mãos. Havia o centa, tambor vertical tocado com baquetas. Os tambores eram acompanhados pelo ilattalam, um par de címbalos pesados, e pelo chengila, um gongo, ambos de bronze. Apesar do frio de Delhi, todos os músicos se apresentam com o peito nu, vestindo um simples *lungi*, um tecido de algodão enrolado na cintura, com a elegância tropical de Kerala, estado do sul da Índia. O som do conjunto era penetrante, os timbres brilhantes, e absolutamente impossível de se desvincular. As várias peças foram apresentadas em sessões com o andamento cada vez mais rápido. Tudo aquilo era um *kelikottu*, peças e improvisações que anunciavam o espetáculo de kathakali.

Eu havia viajado por três continentes para me dedicar à pesquisa e ao estudo da música no kathakali. Mas nenhum propósito científico, compromisso acadêmico com a instituição que me patrocinava e com minha universidade, poderiam minimizar o assombro, a fascinação e o deleite que cada peça de kathakali me proporcionava. O espetáculo daquela noite, 4 de fevereiro de 2006, era a primeira cena, do primeiro ato de *Nalacharitam*, uma das mais importantes peças do repertório tradicional do Kathakali. Composta por Unnay Varier no início do século XVIII, *Nalacharitam* trata do amor entre o rei Nala e a princesa Damayanti, amor esse apoiado por um cisne de poderes mágicos, e desafiado pelos próprios deuses. O local da apresentação é o International Centre for Kathakali, em Nova Delhi. Todos os artistas são profissionais treinados desde a infância em Kerala. O papel principal está a cargo de Sadanam Balakrishnan, renomado ator e dramaturgo, diretor do centro (Figura 1).



Figura 1 - Sadanam Balakrishnan dirigindo o ensaio de *Nalacharitam* no International Centre for Kathakali (Rajendran Pillai ao fundo). Nova Delhi, 2006.
Fotografia: José Luiz Martinez

Então, no teatro, soa o shankhu. Um tipo de trompa feita com uma grande concha marinha, uma pequena abertura numa das extremidades funciona como bocal. O instrumento evoca um dos mais sagrados símbolos do hinduísmo, o mantra *om*, o som da criação. Os ritos preliminares do kathakali começam a ser realizados. O público já está no teatro, avidamente se preparando para desfrutar de uma grande obra que envolve música, poesia, dança e drama. Na primeira fila sentam crianças e os *connoisseurs*. Um dos membros da companhia, igual-

mente vestido à maneira de Kerala, acende as duas mechas de algodão de uma grande lâmpada de bronze, alimentada a óleo de coco, situada no centro da boca de cena. Uma flama ilumina o palco, a outra a platéia. Logo entram os demais músicos, cantores e percussionistas. Agora o maddalam executa uma breve composição solo em frente à lâmpada e, a seguir, dois assistentes de cena suspendem manualmente uma cortina de tecido, composta de retângulos coloridos concêntricos (Figura 2). Atrás da cortina os cantores principiam o

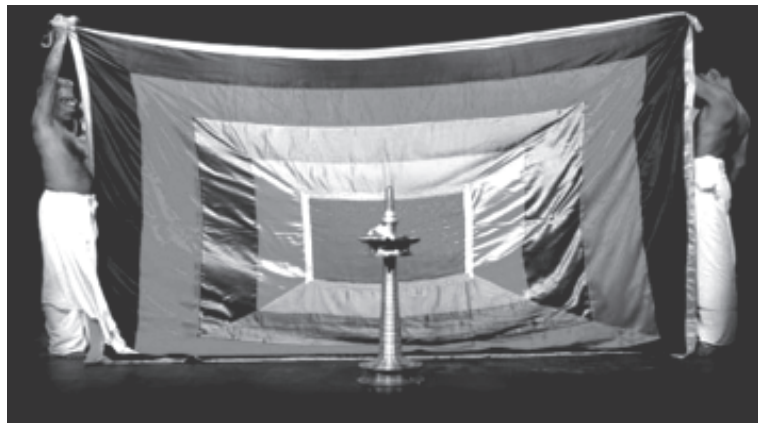


Figura 2 - Tirashshila, a cortina usada no kathakali. Fotografia adaptada de Védika.



Figura 3 - Da direita para a esquerda - Sadanam Raddhakrishnan, mestre cantor do International Centre for Kathakali; Krishnankutti Nambisham, mestre cantor da Kerala Kalamandalam; e seu discípulo. Nova Delhi, 2006.

Fotografia: José Luiz Martinez

vandana shlokam, uma composição que homenageia os deuses, em especial Ganesha, aquele com a cabeça de elefante, para que o espetáculo transcorra sem problemas. O cantor principal, capaz de sustentar com sua voz um espetáculo que pode durar horas, é Sadanam Raddhakrishnam (Figura 3), o mestre com quem eu iniciei meus estudos da música no kathakali.

Os atores entram e tudo que podemos ver por cima da cortina é o topo brilhante das coroas, parte da magnífica indumentária do kathakali. Danças rituais e bênçãos são realizadas ainda atrás da cortina. Uma outra composição é cantada, introduzindo o tema da peça: "Ele conduziu sua vida com grande entusiasmo, o bravo rei de Nishada" (Varier, 2001, p. 1). Subitamente a cortina cai. Dois atores estão em cena e começam a representar a famosa história. O rei Nala, com uma grande e elaborada coroa - circundada por um halo e decorada com padrões de dourado, verde e vermelho - se apresenta com uma maquiagem complexa, que remete a um outro mundo ou esfera de existência. Seu rosto é pintado predominantemente de verde, indicando que se trata de um personagem nobre. Uma enorme saia branca, com faixas vermelhas, transforma o corpo do ator. Dezenas de ornamentos se sobrepõem. Imediatamente as mãos do ator começam a falar por meio de *mudras*, gestos codificados, em seqüências de movimentos fluidos, acompanhados por uma polifonia de outros movimentos, com os olhos, com os diversos músculos do rosto, com diferentes partes do corpo e com os pés. Movimentos sincronizados com a percussão, que ao mesmo tempo comenta e amplia o sentido da dança dramática. O segundo personagem é o sábio Narada, figura mítica das artes na Índia. Sua indumentária é mais simples, laranja, como convém aos sábios e religiosos. Uma enorme barba branca indica sua idade épica e seu conhecimento das 64 artes. Ambos os atores realizam passos solenes, representados por um andamento lento da música. São as elaboradas saudações trocadas por Nala e Narada.

O canto - a voz dos personagens - continua. Narada, depois de arditosa retórica expressa pela mais fina poesia em malayalam, anuncia o motivo de sua visita: "No reino de Kundina vive a adorável Damayanti, uma jóia de graciosidade, desejada até mesmo pelos deuses. Jóias pertencem a você, aos deuses apenas os ritos sacrificiais. Poderoso monarca, cabe a você empenhar-se pela sua posse." (Varier, 2001, p.3). Cada frase cantada pelos músicos e interpretada pelos atores é seguida de danças. Ao final do trecho, os atores improvisam sobre a cena, sempre comentada e ampliada pela percussão. Esse diálogo en-

tre os atores expande as idéias e os sentimentos da peça. Utilizando a complexa linguagem corporal do kathakali, constituída por gestos icônicos e símbolos, os atores demonstram um virtuosismo apreciado intensamente pelo público. Apenas a primeira cena do primeiro ato dura três horas e meia para ser apresentada. *Nalacharitam* é uma obra em quatro atos, sua representação integral dura várias noites. Para o público, é uma oportunidade imperdível de vivenciar uma das grandes obras de arte da Índia. Um monumento não constituído de colunas, arquiveladas e adornado com esculturas, mas sim de melodias, ritmos, palavras, cantos e gestos. Patrimônio imaterial reconhecido não apenas na Índia, mas em todo o mundo.

Resultado literalmente de milênios de prática contínua e de esforço pelo desenvolvimento e sua preservação, o kathakali representa hoje o ápice de uma forma de arte que combina música, dança, teatro e artes plásticas (maquiagem e figurino) num todo orgânico. Pode-se identificar no kathakali múltiplas camadas de influência. Formas de arte ritual, praticadas por diversas tribos, indicam sua presença, sobretudo na elaborada maquiagem. Cantos e ritos propiciatórios têm sua raiz na tradição védica. Toda uma ciência da música, dança e teatro se manifesta nos preceitos estabelecidos por tratados em sânscrito e em línguas vernaculares. Dramaturgias descedem de épicos que, em si mesmos, constituem extraordinárias narrativas sobre nada menos do que a história da humanidade. O mais importante deles, o *Mahabharata*, compilado a partir do século X a.C. com base em tradições orais imemoriáveis, conta com 100.000 estrofes, oito vezes mais longo que a *Ilíada* e a *Odisseia* juntas. Narrativas refinadas por dramaturgos do peso de Bhasa (século IV) e Kalidasa (século V). Diversas tradições de teatro musical antecederam e alimentaram o kathakali, sendo que muitas delas ainda são encenadas em Kerala. Assim, pode-se afirmar que, num processo contínuo de transformação, aprimoramento e reinvenção (sem nunca perder o fio da tradição), formas musicais e técnicas teatrais foram praticadas e transmitidas de mestre para discípulo, cobrindo desde o florescimento da cultura na Índia até a contemporaneidade.

Natyashastra

As referências mais antigas a respeito de uma ciência do teatro na Índia apa-

recem num tratado de gramática sânscrita que data do século VI a.C. Trata-se do *Astadhyayi*, escrito por Panini. Ele menciona os *Natasutras* (4.3.110), cuja raiz *nat* significa dançar ou representar. A obra tem a autoria creditada a Shilalin e Krshasva, mas, no entanto, foi perdida. Nenhum manuscrito dos *Natasutras* sobreviveu. De qualquer forma, o registro histórico indica que o conhecimento sobre a teoria e a prática das artes cênicas já eram codificados na forma condensada de sutras há pelo menos 2.600 anos.

O *Natyashastra* é o mais antigo tratado disponível sobre música, dança e teatro antigos (Bharata, 1967; Martinez, 2001b). De acordo com Lewis Rowell, o conteúdo do *Natyashastra* deve ter sido estabelecido nos últimos séculos que antecedem a era cristã. No entanto, sua forma literária data do I ou II século d.C. (Rowell, 1992, p.93). As irregularidades de estilo mostram que este tratado consiste numa reunião enciclopédica de conhecimento acumulado por séculos sobre as artes da música, dança e drama, codificados num volume. A autoria do *Natyashastra* é creditada a Bharata, nome que indica um arquétipo de ator, músico e dramaturgo: “Ele é o líder da trupe e atua em vários papéis. Ele é capaz de tocar diversos instrumentos. É ele que provém o necessário aos outros. Ele é portanto denominado Bharata” (NS 35.91-2). Bharata transmite sua arte para seus 100 filhos. A disseminação do *Natyashastra* gerou um número de comentários e novos tratados, um dos seus principais comentários é o *Abhinavabharati* de Abhinavagupta (século XI).

Natyashastra significa literalmente “a ciência do teatro” e a amplitude dos temas tratados, sua importância e a conseqüente influência em literalmente todas as obras posteriores, justificam plenamente a importância e a reverência com que essa obra foi e ainda é considerada na Índia. Essa extraordinária reunião de conhecimentos artísticos, técnicos e estéticos foi reconhecida pelos seus sistematizadores como sendo o quinto *Veda*, ou *Natyaveda*, o *Veda* da música, da dança, do teatro; e, poderia se acrescentar, o *Veda* da percepção, cognição e apreciação estética.

No primeiro capítulo do *Natyashastra* encontra-se a explanação de como Brahma (o deus hindu da criação) combinou os elementos dos quatro *Vedas* numa nova forma: “Ele tomou a recitação (*pathya*) do *Rgveda*, a canção do *Samaveda*, a representação teatral (*abhinaya*) do *Yajurveda* e os sentimentos (*rasa*) do *Atharvaveda*, e assim foi criado o *Natyaveda*, relacionado aos *Vedas* principais e subsidiários pelo sagrado Brahma que é onisciente” (NS 17-18). De

acordo com Lewis Rowell, a relação entre as artes e os *Vedas* pode ser entendida da seguinte forma: *pathya*, ou recitação ritual, relaciona-se diretamente com o *Rgveda*, pois neste a palavra falada é considerada como veículo do poder universal. A canção, ou *gita*, se relaciona com o *Samaveda*, o *Vedados* hinos; e assim a música tem origem nas tradições do canto sagrado. *Abhinaya*, o gesto representativo da performance teatral, derivando do *Yajurveda*, é equiparado com as ações rituais. Finalmente, o *rasa*, o sentimento estético, está relacionado ao *Atharvaveda*, o *Veda* dos encantamentos, implicando que “a emoção é comunicada de pessoa para pessoa por meios supra-sensíveis” (Rowell, 1992, p.15). Note-se que a integração dos elementos verbais, musicais e de ação cênica - realizada por meio dos processos de significação dessas artes - encontra-se no *rasa*

A teoria do *rasa* é uma das mais importantes contribuições indianas na área de estética. A palavra *rasa* significa essência, sabor, sentimento. O *rasa* é o significado estético despertado na mente do espectador na forma de determinadas qualidades de sentimento. Mas não se trata de um simples efeito. Para se habilitar ao *rasa*, o espectador deve aprimorar sua sensibilidade, experiência e conhecimento, possuir uma grande capacidade de concentração e ser capaz de afrouxar o nó de seu ego ao ponto de esquecer de sua individualidade, suas emoções cotidianas e sua subjetividade. O *rasa* não se confunde com a catarse. É um estado mental ampliado de tal forma que o espectador encontra em seu próprio ser a ressonância de qualidades de sentimentos compartilhadas por toda a humanidade, como o amor, a alegria, o pesar e a fúria. A experiência do *rasa* implica em níveis mentais de grande intensidade e prazer (Martinez, 2001a, p. 351-368; Martinez, 2001b).

Tecnicamente, de acordo com Bharata, o *rasa* é representado pela música, poesia, dança e drama. Uma obra, ou parte de uma obra, é dominada por uma expressão fundamental, denominada *sthaybhava*, representada pelos meios técnicos e interpretada pelos atores e cantores (Quadro 1). Desde que o *bhava* seja apresentado com perfeição pelos artistas, e desde que o espectador tenha “o consentimento do coração”, isto é, esteja à altura da experiência estética oferecida, “o corpo é impregnado pelo *rasa*, como a madeira seca o é pelo fogo” (NS 7.7). Bharata propõe que o número de *rasas* seja oito, mas a questão foi extensamente debatida por estetas de períodos posteriores. Abhinavagupta, filósofo e esteta que viveu na Cachemira no século XI, adiciona apenas um *rasa* à lista

de Bharata,; *shanta*, a tranqüilidade. Seu comentário sobre o *Nat yashastra*, assim como sua brilhante argumentação com outros estetas é até hoje considerada como definitiva (Martinez, 2001a, p.195-227).

Quadro 1 - Os *Nava Rasas* e *Sthayibhavas*

<i>Sthayibhava</i>			<i>Rasa</i>	
<i>Rati</i>	amor	⇒	<i>Shrngara</i>	O Erótico
<i>Hasa</i>	ridículo	⇒	<i>Hasya</i>	O Cômico
<i>Shoka</i>	tristeza	⇒	<i>Karuna</i>	O Patético
<i>Krodha</i>	raiva	⇒	<i>Raudra</i>	O Furioso
<i>Utsaha</i>	energia	⇒	<i>Vira</i>	O Heróico
<i>Bhaya</i>	medo	⇒	<i>Bhayanaka</i>	O Terrível
<i>Jugupsa</i>	desgosto	⇒	<i>Bibhatsa</i>	O Abominável
<i>Vismaya</i>	surpresa	⇒	<i>Adbhuta</i>	O Maravilhoso
<i>Shama ou Tattvajnana</i>	paz ou o conhecimento da verdade	⇒	<i>Shanta</i>	A Tranqüilidade

O *Nat yashastra* cobre um variedade de tópicos com tal complexidade e detalhe que até hoje é objeto de estudos de vários especialistas (Tarlekar, 1975; Keith, 1992; Rowell, 1992). Entre os principais capítulos, a música vocal e instrumental, a dança e a representação teatral ocupam o centro das matérias do *Nat yashastra*. Além disso, diversos outros capítulos tratam de composição poética, gramática, organização das peças, arquitetura de teatros, elaboração de figurinos, maquiagem, objetos cênicos, estrutura das companhias de teatro, suas comunidades, rituais a serem observados na consagração de um novo teatro, rituais para o iniciar uma peça, para obter sucesso, etc.

Cerca de um quarto do *Natyashastra* trata de temas relativos à música. Seis capítulos, 28 a 33, lhe são dedicados especificamente. Partindo das quatro classes de instrumentos musicais (*tatavadya* ou cordas, *sushiravadya* ou sopros, *avanaddhavadya* ou membranofones, *ghanavadya* ou ideófonos), Bharata dis-

cute sistematicamente tópicos como a organização das alturas (os sete *svaras*, ou graus musicais: *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*) e seus sistemas de afinação (os 22 *shrutis*), os 18 modos (*jatis*) e suas rotações (*murcchanas*), os quatro contornos melódicos (*varnas*), os 33 ornamentos (*alamkaras*), as estruturas rítmicas (*tala*). Um capítulo especial trata da música vocal e das formas de canções. O *dhruva* é a sua principal forma, diretamente ligada à representação dramática e ao desenvolvimento da peça. Mais do que detalhes técnicos sobre a teoria da música, as formas musicais e a maneira de tocar os instrumentos, as qualificações, méritos e defeitos dos instrumentistas e cantores, Bharata estabelece a aplicação das estruturas musicais nas diversas situações dramáticas, suas peculiaridades em construir representações musicais apropriadas aos tipos de personagens, seus movimentos e sobretudo as condições corretas nas quais a música promove o despertar do *rasa*.

O sistema musical da época de Bharata era diferente do *raga* praticado hoje na Índia, em suas duas principais tradições; a música hindustani, ou do norte; e a música carnática, do sul. O conceito de *raga* - enquanto estrutura musical individual - só aparece a partir do séculos VII ou VIII, e foi plenamente esclarecido no *Brhaddeshi*, tratado escrito por Matanga no século XI. No entanto, já no *Natyashastra*, a palavra *raga* indica o caráter estético de um *jati*: “*amsha* é aquele *svara* sobre o qual depende o *raga* das canções, isto é, de onde o charme se origina” (NS 28.76). *Amsha* é o grau predominante de um modo. Bharata associa as qualidades musicais desse grau em relação aos demais intervalos de um modo com os *rasas*, as qualidades estéticas. *Ragatva* denota o charme de uma canção composta num determinado modo. No capítulo 19, uma convenção simplificada estabelece que *ma* e *pa* significam *shringara* e *hasya*; *sa* e *ri* representam *vira*, *raudra* e *adbhuta*; *ga* e *ni* significam *karuna* e *dha* representa *bibhatsa* e *bhayanaka* (NS 19.38-40). No capítulo 29, no entanto, as relações de significado musical são bem mais complexas, relacionadas individualmente aos possíveis *amshas* dos 18 *jatis* em suas duas principais afinações (Martinez, 2001a, p. 228-38).¹

Além dos aspectos melódicos da significação e intersemiose da música no teatro sânscrito clássico, o *Natyashastra* traz valiosas informações a respeito da percussão e de estruturas rítmicas. No capítulo 33, Bharata afirma:

O jati Deshanurupa, tocado no Addita marga é usado para shringara, envolvendo o desfrutar do amor. Ele deve ser executado em andamento lento. Suas sílabas são: mi mathi thamabhu tthi kima. Sua melhor aplicação está no shringara de mulheres. O jati

Deshad-apatarupa é tocado no *vamaka* e *urdhvaka*, no andamento rápido dos *dhruvav* *Avakrshita*. Deve ser usado para [representar] *karuna*. Suas sílabas usadas nos tambores são, por exemplo, *ghedran ghedran ghe gheru*. Quando os mesmos grupos são realizados nos três andamentos, trata-se do *jati Paryaya*. Por exemplo, *ghodan ghidin gudugnou* tocados no *vamaka* e *urdhvaka* com a mão esquerda devem ser aplicados em *vira*, *adbhuta* e *raudra*. Duas sílabas pesadas e duas leves, uma sílaba leve, três pesadas e uma sílaba leve, como em *sin man ghata ghendra gu du ghen ghama tthi metchap* constituem o *jati Vishkambha*. Deve ser aplicado no *shringara* de mulheres do tipo superior. Quando se toca os tambores em todos os *margas* com *karanas* de uma sílaba, e com as mãos em *sama prachara*, trata-se do *jati Paryasta*. Deve ser usado no caso de movimentos rápidos no céu, ou em chuvas torrenciais, de carruagens, *vimanas*, *vidyadharas*, *bhujangas* [serpentes], etc. (NS 33-145)

Este e outros trechos do *Natyashastra* mostram a complexidade do uso da percussão e do canto nas representações dramáticas. Note-se em primeiro lugar que as estruturas rítmicas são escritas com o mesmo sistema de notação ainda hoje utilizado na Índia. Determinadas sílabas indicam os pontos de articulação nas peles dos instrumentos, grupos rítmicos e frases. *Margas* são combinações de toques, motivos ou frases em vários instrumentos. Os *jatis* são tipos de composição para percussão. Entre os tambores mencionados por Bharata, *vamaka* e *urdhvaka* são os mais graves. Um importante instrumento de porte médio, ainda hoje conhecido pelo nome registrado por Bharata, é o *mrdanga*. Trata-se de um tambor na forma de barril, com duas faces, a esquerda soando grave e a direita agudo. Outro tambor, pequeno e peculiar da cultura hindu, é o *panava*, atualmente conhecido como *damaru*. Tem a forma de uma ampulheta, com duas faces.

Dentre as prescrições da citação, destaca-se o uso de andamento lento para a representação de cenas eróticas (*shringara*). *Karuna*, o patético, é representado com sons graves. Para a representação das qualidades de sentimento heróicas (*vira*), maravilhamento (*adbhuta*) e fúria (*raudra*) são empregadas composições que fazem uso dos três andamentos. Esses são: *vilambita* (lento), *maddhya* (moderado) e *druta* (rápido). Provavelmente, os três andamentos eram tocados em seqüência, resultando num acelerando que ainda hoje é empregado em tradições como o *kutiyattam* e o *kathakali*. Para cenas eróticas relativas a personagens femininas de tipo superior, Bharata indica uma determinada seqüência de sílabas leves e pesadas. Neste e em outros trechos, muita atenção é dada à movimentação de personagens, sua andadura ou ginga, seus estados de espírito, entradas e saídas de cena, movimentos de animais e veículos. O *jati Paryasta*,

já citado, é um exemplo interessante. Pode ser traduzido como “espalhado” ou “difuso”. A indicação de que deve ser tocado com seqüências de uma única sílaba de modo uniforme (*sama*) sugere que se trata de um tipo de rulo. Consiste, portanto, numa representação icônica, as qualidades de movimento musical do rulo correspondendo analogamente às qualidades de movimentos rápidos de seres ou veículos no ar ou na água (Martinez, 2001a, p.240-44). Este é um signo igualmente usado nas formas de dança teatro da Índia contemporânea.

A música, a dança e o teatro são consideradas por Bharata não como componentes isolados de um espetáculo, mas como funções semióticas integradas cujo resultado ideal é significação de qualidades estéticas especiais. No capítulo 28 do *Natyashastra* encontra-se a seguinte afirmação:

Gana (“canção”), vadya (“música instrumental”) e natya (“dança/teatro”), possuindo diferentes tipos de encantos, devem ser empregadas pelos produtores de peças da mesma forma que uma tocha acesa girando forma um círculo brilhante e contínuo. (NSh 28.7)

O diagrama do círculo brilhante significa que, para Bharata, música, poesia, dança e teatro não devem constituir linguagens isoladas. A palavra *natya* denota formas multimidiáticas de difícil tradução; uma tentativa canhestra poderia ser tentada com o composto como dança-teatro-ópera. Ou simplesmente ópera, se for possível libertar essa palavra dos fortes atributos da ópera ocidental. Ainda que extremamente especializadas - com teorias, técnicas e capacidades semióticas próprias - música, poesia, dança e teatro se articulam na Índia numa unidade de significação tal como a qualidade brilhante do círculo de chama. A imagem sugerida por Bharata ainda aponta para o deleite e a intensidade emocional que um espetáculo composto provoca no espectador. Esta chama brilhante não é nada menos do que o *rasa*, a pervasiva qualidade de sentimento oferecida pelos artistas ainda hoje em tradições como o kutiyattam, kathakali, mohiniattam, bharata-natyam, odissi, kathak, manipuri, kucchipudi e outras.

Kuttiyattam

Declarado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) em 2001 como *Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage*

*of Humanity*², o Kuttiyattam é uma forma de teatro sânscrito cujas referências mais antigas datam dos primeiros séculos da era cristã (Pisharoty, 1994, p. 101). A continuidade de quase dois milênios dessa forma de dança/teatro/ópera deve-se, por um lado, ao fato do Kuttiyattam ser uma arte oferecida como parte dos rituais nos templos hindus de Kerala; e, por outro, pela transmissão hereditária membros da casta Chakiar dedicaram e ainda dedicam suas vidas ao seu aprendizado, encenação e ensino. O Kuttiyattam recebeu continuamente patrocínio de templos, mantidos nas eras passadas pelos *rajas* de Kerala. Inserido na rígida estrutura de castas de Kerala, é a única forma de teatro sânscrito clássico cuja vida superou a de outras tradições de cortes ou de templos de outras regiões da Índia.

O Kutiyattam é encenado em teatros especialmente construídos, cuja arquitetura segue os padrões definidos no *Nat yashastra*. Esses teatros são denominados kuttampalam. Trata-se de construções localizadas dentro da área de grandes templos, como o templo Vadakkunnathan, em Trissur. Sua estrutura é normalmente de madeira, com um grande telhado típico da arquitetura de Kerala. É um espaço sagrado, na medida em que o Kutiyattam é oferecido como sacrifício aos deuses, mas o kuttampalam possui atribuições diferentes dos edifícios principais do templo que abrigam os santuários e as imagens dos deuses.

As peças pertencem tanto ao repertório do teatro clássico, como também são constituídas por obras derivadas dos épicos. No palco, representam-se personagens de diversos tipos, como heróis, heroínas e demônios, codificados pela elaborada maquiagem e coroas. Um importante personagem do Kutiyattam é o Vidushaka. Responsável pelos rituais de abertura do espetáculo, o Vidushaka absorveu o papel do Sutradhara - diretor do teatro sânscrito - e ao mesmo tempo do cômico. Ele é responsável pela abertura e introdução da peça, e tem ainda a função de interagir com a platéia, improvisando em malayalam, comentando e ironizando incidentes locais, muitas vezes diretamente com os protagonistas da vida real. Uma espécie de crítico comunitário, estabelecendo a ironia e o humor nos recintos do templo.

Nos últimos séculos, o Kutiyattam permaneceu restrito aos templos de Kerala, sendo pouco conhecido além de sua esfera. Os primeiros estudos acadêmicos datam da década de 1970. Fundamental na preservação do gênero e porta estandarte na sua divulgação na Índia e posteriormente no mundo ocidental, Ammannur Madhava Chakiar foi um dos poucos grandes mestres do século XX.

A Sangeet Natak Akademi (Academia de Música e Dança da Índia) o reconhece como um patrimônio cultural vivo, conferindo-lhe o prêmio nacional em 1979. Sua atividade como professor expandiu as possibilidades de sobrevivência do Kutiyattam, que atualmente é ensinado nas principais escolas de arte em Kerala para alunos interessados em enfrentar sua rigorosa disciplina de treinamento, independente de casta. O reconhecimento internacional deve-se à declaração da Unesco considerando o Kutiyattam como uma herança oral da humanidade.

No meu primeiro ano de residência na Índia, tive a oportunidade de assistir ao Kutiyattam Mahotsava em Nova Delhi, organizado pela Sangeet Natak Akademi. O festival foi realizado ao ar livre nos jardins de sua sede, Rabindra Bhavan. Ali foi montado um amplo palco, ornamentado em estilo de Kerala. Em 28 de março de 1995, Guru Ammannur Madhava Chakyar representou o papel de Bali em *Balivadham* ("A Morte de Bali"), primeiro ato de *Abhisheka Natakam* de Bhasa. Trata-se da batalha entre Sugriva e Bali, episódio derivado do *Kishkindya Kanda*, quarto livro do *Ramayana*. Espelhando o tema central do *Ramayana*, Sugriva foi exilado de seu reino por Bali, seu maldoso e invencível irmão. Ambos são *vanamas*, formas semidivinas e semi-humanas de macacos. Rama promete aliança e ajuda a Sugriva, que em troca oferece seus exércitos liderados por Hanuman para derrotar Ravana, o perverso rei da ilha de Lanka que havia raptado Sita, esposa de Rama. No confronto desigual entre Sugriva e Bali, Rama intervém e mata Bali com uma flecha.

A cena da morte de Bali, representada por Madhava Chakyar, praticamente ocupou toda a noite. O celebrado mestre de Kutiyattam, quase imóvel sobre o palco, interpretou durante três horas a morte do vilão. Acompanhada pela percussão típica do Kutiyattam, a morte de Bali transcorreu como se em tempo real, para alguém ferido com armas brancas. Durante aquelas três horas, Madhava Chakyar realizou uma performance teatral magnífica, da qual ninguém presente na platéia pôde se furtar. A intensidade da ação, ainda que o corpo do ator estivesse quase imóvel, parcialmente deitado sobre o palco, se registrava principalmente por meio do *netrabhinaya* - movimentos expressivos dos olhos - e outras partes do rosto, representando momentos de memória de Bali e momentos de dor. Dois músicos reinterpretavam a ação cênica de Madhava Chakyar nos tambores mizhavu, grandes potes de cobre com uma pele esticada sobre sua boca, contribuindo para a forte tensão dramática estabelecida entre o ator e a platéia.

O texto no Kutiyattam é cantado diretamente pelos atores, expressando os diálogos e versos das peças. A arte da expressão verbal e do canto é denominada *vachikabhinaya*, e consiste num dos mais difíceis aprendizados que os atores de Kutiyattam devem dominar em seu treinamento. Existem cerca de 20 a 24 estruturas melódicas convencionais, denominadas *svaras* (ou às vezes *ragas*), que são empregadas de acordo com os tipos de personagens, com o tempo e com o *rasa* que deve ser representado em cada parte do drama (ver M.M. Chakyar, 1995, p. 74-89; P.R. Chakyar 1995, p. 90-100). O gênero de canto empregado no Kutiyattam é bastante particular e se distingue das formas melódicas do Kathakali ou da música vocal clássica carnática. Trata-se de uma espécie de vocalização altamente formalizada, cuja linha melódica é extremamente tensa, e com inflexões que lembram certas formas de canto védico de Kerala. A pronúncia e a prosódia das frases em sânscrito e em prakti devem ser rigorosamente observadas pelos atores, certas vogais devem prolongadas sobre determinados graus do *raga*. Repleto de gestos vocais, glissandos e ornamentos, o canto no Kutiyattam só pode ser corretamente descrito por sonogramas.

Na Figura 4, pode-se observar o início do canto de Rama no *Balivadham*. O perfil melódico foi extraído por meio do programa Praat, a partir da gravação editada em CD pela Ocora (1999). O trecho analisado corresponde ao primeiro e segundo versos, *Matsyakabhi hatha bhinna, vikirna deham* ("Com minhas flechas trespassei o corpo de seu inimigo"). A frequência da tônica (*sa*) é cerca de 294 Hz, calculada a partir de outros trechos do canto onde a tônica é sustentada mais longamente. A tônica foi transposta para 100 Hz, para coincidir com o semitom 0 do eixo vertical. O sonograma mostra claramente a riqueza de glissandos, gestos vocais e ornamentos do canto no Kutiyattam. Sobre a vogal *a* longa de *matsyakabhi*, o ator realiza um glissando ascendente que parte da quinta inferior (*mandra pa*) atingindo a tônica na sílaba *ka*, precedido de um *gamaka* (um ornamento na forma de forte oscilação) triplo, realizado aproximadamente entre 3, 1 e 2 semitons abaixo da tônica. Imediatamente a linha melódica retorna num glissando descendente em forma de arco para a quinta inferior. Sem interrupção a tônica é cantada um pouco antes da sílaba *bhi*, marcada por um rápido *gamaka*. O canto segue com igual riqueza de detalhes. Nesse trecho, o grau mais estável é a segunda menor (*shuddha ri*) cantada sobre a primeira sílaba da palavra *bhinna* ("flechado"), sustentada por pouco mais de um segundo.

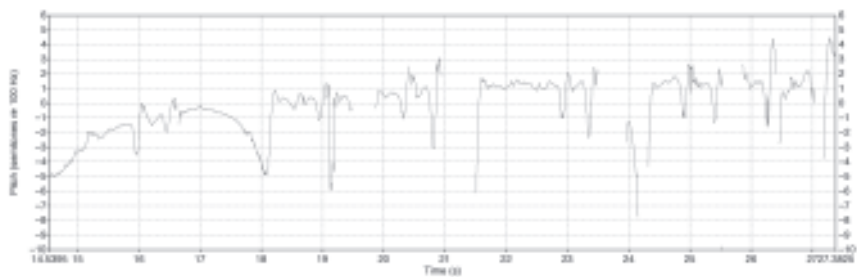


Figura 4 - Perfil melódico da primeira frase de Rama em Balivadham

Esse canto é prescrito no texto da peça para ser realizado em *svara Tarkan*. No tratado *Natyakalpadruma* de Mani Madhava Chak yar (ver M.M. Chakyar 1995, p. 78), *Tarkan* é previsto para ser cantado em situações dramáticas que signifiquem *raudra*, a fúria. Nesse trecho da peça, Rama se dirige a Sugriva prometendo-lhe proteção e declarando que matará Bali em batalha com as flechas de seu poderoso arco. *Tarkan* expressa aqui a indignação de Rama pela atitude arrogante de Bali. A resposta de Sugriva, a seguir, elogiando a bravura de Rama, é cantada em *svara Korakkurunji*. Nesse caso, no entanto, a representação musical desta estrutura melódica não refere a um tipo específico de sentimento, mas a um tipo de personagem. *Korakkurunji* deve ser empregado para significar os *vamanas*, macacos semidivinos.

Origem e desenvolvimento do kathakali

O kathakali surgiu em Kerala entre os séculos XVI e XVII. Sua história ainda não foi estabelecida de forma clara por falta de registros históricos. Naquele período, já havia uma grande variedade de danças dramáticas praticadas naquela região do sul da Índia. Entre as danças rituais, de origem tribal, havia o teyyam, mudiettu e ayyappan tiyatta. O teatro sânscrito clássico era representado pelo kutiyattam, seguramente estabelecido nos templos. Uma forma de canto e dança devocional ligada ao culto de Krishna florescia. Foi nesse rico contexto cultural, numa região marcada pela prosperidade que o comércio marítimo trazia desde o período romano até a chegada dos navegantes europeus, que surgiu o kathakali. Técnica e esteticamente, pode-se vincular o kathakali a três

gêneros: krishnanattam, ramanattam e kutiyattam. A primeira dessas três formas de dança dramática, o krishnanattam, resultou da divulgação em grande escala do *Gitagovinda*, poema dramático em sânscrito, escrito por Jayadeva no século XII (Martinez, 2005). Originário de Orissa, na costa oriental da Índia, o *Gitagovinda* foi cantado, dançado e encenado em praticamente toda a Índia civilizada daquele período. Muitas dessas tradições se mantêm até hoje.

O *Gitagovinda* também foi adotado nos templos vaishnavas³ de Kerala, graças aos méritos poéticos dessa importante obra, que trata do amor de Krishna por Raddha, amor esse situado entre o sagrado e o profano. Em sua forma apenas cantada, é denominado *sopanam*, palavra que indica os degraus que se situam imediatamente ao *sancto sanctorum* de um templo, de onde o canto era realizado. Em sua forma cantada e encenada, entre os séculos XIII e XIV, o *Gitagovinda* era denominado ashtapattiyattam, ou “representação em oito cantos”, referência à forma poética do *Gitagovinda*. Inspirado por essa tradição, Manaveda, um dos membros da família real de Kozhikode (denominada Calicut pelos navegantes portugueses, uma das mais ricas cidades portuárias de Kerala, entreposto comercial de especiarias e outros bens), compôs em 1652 uma obra poética denominada *Krishnagiti*, cuja temas foram extraídos do *Bhagavata Purana*. A encenação desta nova obra resultou no krishnanattam, uma forma mais elaborada de dança dramática (Sikora e Sikora, 1993, p. 20-29). Entre 1655-58, Manaveda tornou-se o Zamorin (“senhor dos mares”, isto é, o regente). Provavelmente durante o seu reinado, o krishnanattam foi instituído no palácio real de Kozhikode. Consiste em um ciclo de oito peças sobre a vida de Krishna. De acordo com a tradição, ao nono dia, a primeira peça que trata do nascimento de Krishna é repetida. Atualmente, esta forma de dança dramática é encenada exclusivamente no templo de Guruvayur, como parte dos rituais de adoração a Krishna.

Não há registros históricos sobre o surgimento do ramanattam - gênero que precedeu diretamente o kathakali - a não ser a tradição oral que fala de uma disputa entre o Zamorin de Kozhikode e o Tampuran (regente) de Kottakara. De acordo com essa estória, o regente de Kottakara, Vira Kerala Varma, requisitou ao Zamorin de Kozhikode que sua *troupe* de krishnanattam fizesse apresentações em seu palácio. Ante a recusa do Zamorin, Kottakara Tampuran decidiu criar a sua própria forma de dança dramática, tomando como fonte o épico *Ramayana*. Essa nova forma foi denominada ramanattam. De acordo com Zarrilli,

esse repertório foi composto entre 1660-80 (Zarrilli, 1993, p. 317). As peças do ramanattam se distinguiam das formas anteriores principalmente por serem escritas em malayalam, língua dravídica original da região. As encenações se realizam fora do templo, permitindo acesso a todos, independentemente de casta. Com a ampliação do repertório de peças, agora incluindo histórias não apenas do *Ramayana*, mas também do *Mahabharata*, o gênero foi denominado kathakali.

O repertório de peças de kathakali está entre 200 e 300 textos, dos quais apenas uma centena foram publicadas (Chemana, 1994, p. 28). Keralavarman Tampuram (c. 1645-1716) ou Kottayam Tampuram (regente de Kottayam) foi o primeiro desses grandes dramaturgos, tendo produzido no século XVII quatro importantes peças de kathakali: *Bakavadham* ("A Morte de Baka"), *Kalyanasaugandhikam* ("A Flor da Fortuna"), *Kirmiravadham* ("A Morte de Kirmira") e *Nivatakavacha Kalaleyavadham* ("A Morte de Kalakeyam"). As quatro obras derivam de episódios do *Mahabharata*. Kottayam Tampuram foi o primeiro dramaturgo que estabeleceu a forma cênica e poética do kathakali. Suas peças são consideradas fundamentais no repertório e constituem a base do treinamento dos atores e músicos. De acordo com Zarrilli (2000, p. 101), "Kottayam Tampuram é para o kathakali aquilo que Zeami foi para o teatro japonês noh - aquele multi-talentoso gênio criativo que, como dramaturgo, ator e patrono, definiu a forma básica e a estrutura da dança dramática".

O kathakali afirmou-se como tradição em performances e festivais em cortes e templos. Ainda que derivado historicamente do kutiyattam e do krishnanattam, o kathakali possui estruturas próprias sustentadas pelo canto e pelas formas musicais. Suas obras são escritas em manipralavam (uma forma de malayalam sanscritizado). No início do século XX, houve um certo declínio devido à falta de patrocínio. Mas a resistência do kathakali está apoiada numa forte tradição familiar. Durante a década de 1920, influenciado pelo nacionalismo crescente e sua luta contra o imperialismo britânico, o grande poeta malayali, Vallathol Narayana Menon, trabalhou sistematicamente pela promoção do kathakali. Em 1930, com o apoio recebido, ele pode fundar uma instituição privada para o ensino e preservação do kathakali, a Kerala Kalamandalam. A escola é situada na vila de Cheruthuruthy, no distrito de Trissur. Em fevereiro de 2006, em pesquisa de campo realizada em Kerala, visitei as novas instalações da Kerala Kalamandalam. Agora uma instituição governamental, é o principal centro de treinamento de várias formas de arte de Kerala. Entre seus professores, estão

grandes mestres de kathakali, kutiyattam, mohiniattam, canto, percussão, maquiagem e confecção de figurinos.

Nos últimos cem anos essa arte não apenas expandiu suas formas e repertório, mas ainda conquistou platéias em todo o mundo. O kathakali contemporâneo explora novas possibilidades dramáticas, como peças baseadas em obras do teatro grego clássico, obras de Shakespeare e peças com temas políticos. O mestre Sadanam Balakrishnan, diretor do International Kathakali Centre (Nova Delhi), já esteve no Brasil algumas vezes, se apresentando com grande sucesso.

A arte de encenar uma estória

A palavra *katha* significa estória, e *kali* indica encenação. Assim, o kathakali consiste numa arte formalizada de dança-teatro, onde os atores, treinados desde a infância, representam papéis divinos, deuses e demônios, ou personagens dos grandes épicos, com uma grandeza que resulta da combinação de sua extraordinária técnica corporal, gestos codificados (*mudras*), expressões faciais, com uma pesada maquiagem ritual de inigualável força e beleza, além de figurinos e coroas não menos impressionantes. Há no kathakali uma separação entre as funções do ator e do cantor. Ao cantor cabe toda a exposição verbal num gênero de música vocal particular do kathakali, derivado do *sopanam*. Ao ator cabe a representação corporal do texto cantado. A divisão de funções possibilita um grande virtuosismo às duas partes.

A dramaturgia do Kathakali se constrói a partir de um sofisticado sistema intersemiótico, onde o *attakatha*, texto poético em manipalavam, é apresentado e desenvolvido musicalmente por dois cantores ao longo de toda a peça. Para cada situação do drama são empregados *ragas* que significam principalmente os sentimentos e estado de espírito dos personagens. Simultaneamente, os atores/dançarinos reinterpretem corporalmente a peça, utilizando-se de uma linguagem extremamente elaborada, que se baseia em coreografias rítmicas complexas e uma refinada codificação de expressões faciais e *mudras* (gestos com as mãos). O trabalho corporal é coordenado por diversos *talas*, estruturas rítmicas mantidas e desenvolvidas pelos percussionistas. Os atores não se limitam à expressão do texto na forma de teatro físico e coreografias. Sua arte é

avaliada pela sua capacidade de improvisação e expansão em interpolações que se tornam um dos principais focos de apreciação do Kathakali. Por fim, os atores se apresentam em figurinos especiais e maquiagens ricas em detalhes, definindo tipos de personagens, aspectos plásticos que constituem uma arte em si mesma.

Todo esse sistema interativo de signos define uma linguagem que, desde o século XVII, foi imortalizada pelos dramaturgos do Kathakali em grandes peças derivadas principalmente do *Mahabhatata* e do *Ramayana*. O kathakali não é uma arte religiosa, mas as peças tradicionais são profundamente embuídas da literatura, da mitologia, da filosofia e da religião hindus. Sua formalização implica num modo de apreciação estética distinto do realismo do teatro ocidental. Não se trata de seguir uma estória, se identificar com o herói, ou sequer realizar uma catarse. No kathakali, assim como em outras artes indianas, o objetivo é o desfrutar de qualidades estéticas, o *rasa*, que está além do aspecto narrativo do enredo e do desenvolvimento do drama. Trata-se de um sistema semiótico que visa, em última instância, a experiência de qualisignos mentais, qualidades de sentimento universalizadas, os *rasas*, que se traduzem como a essência de um *raga*, de um poema, da encenação de um episódio de um dos grande épicos indianos.

Vesham tipos de personagens

Na Índia, desde o *Nat yashastra*, personagens são definidos de acordo com um conjunto de tipos conhecidos como *nayaka-nayika*, herói-heroína. Trata-se de temas literários explorados em poemas e nas formas clássicas de dança-teatro como o kathakali, bharata-natyam, kathak, odissi, kucchipudi e outros. Segundo esta concepção, existem oito tipos de heroínas e oito tipos de heróis (NS 24.210-11; Martinez, 2001a, p. 288-301). Entre as heroínas estão, por exemplo, a *abhisarika*, a jovem que é aventureira no amor; e a *vipralabdha*, a jovem abandonada por seu amante. Os heróis masculinos se dividem entre os marciais e os românticos. Por exemplo, *dhirodatta* é o guerreiro valente e de consciência nobre; *dakshina* representa o amante habilidoso e sagaz. Não há uma correspondência dramática exata entre as heroínas e os heróis.

No kathakali, os personagens são igualmente classificados por tipos. Nas peças

tradicionais, os personagens referem mitologicamente às três esferas: o mundo dos deuses (*devas*), o mundo intermediário dos humanos e o mundo dos demônios (*asuras*). Pode-se reconhecê-los facilmente, pois são caracterizados de acordo com a maquiagem (do tipo *au masque*), verde para os heróis, reis e deuses; vermelho e preto para os personagens arrogantes e ferozes. Trata-se de uma sofisticada arte, praticada por especialistas denominados *chuttikkaran*. Percebe-se claramente a continuidade plástica da arte da maquiagem nas formas de danças rituais como o *tey yam*, passando pelo *kutiyattam* e se transformando ricamente no *kathakali*.

Mais especificamente, as maquiagens se dividem em cinco tipos: *paccha*, *katti*, *tadi*, *kari* e *minukku*. Os heróis, deuses e monarcas recebem a maquiagem *paccha*, predominantemente verde, com marcas pretas nas sobrancelhas e ao redor dos olhos, o símbolo de Vishnu na testa, entre os olhos, e vermelho ao redor dos lábios (Figura 5). Usam ainda o *chutti*, uma espécie de barba feita com camadas de papel branco fixadas sobre o rosto com uma pasta especial. O tipo *katti*, que significa “faca”, são personagens maus, ainda que valorosos. A maquiagem *katti* é verde, já que se trata de personagens de alta linhagem, mas é marcada com um bigode vermelho, curvado para cima na forma de um tipo de faca, e com uma bola branca como nariz. Representam os vilões das peças. Existem três subtipos de *tadi*, ou barbas. Os barba-vermelha são personagens perversos, com a face predominantemente preta e marcas vermelhas (Figura 6). A maquiagem barba-branca é dedicada a um personagem em particular, o macaco Hanuman (Figura 7), líder dos exércitos de Rama no *Ramayna*. Sua caracterização inclui padrões complexos de vermelho, preto e branco sobre a face do ator. Os barba-preta são personagens primitivos, como caçadores e habitantes das florestas. *Kari* são formas femininas de demônios, com uma aparência assustadora. Sua face é negra com marcas brancas e vermelhas. *Minukku* (radiante) simboliza personagens gentis e com elevadas qualidades espirituais, como heroínas (Figura 8) e brâmanes; sua face é coberta de maquiagem amarela e de caracterização simples (Bolland, 1980, p. 3-5).



Figura 5 - Sadanam Balakrishnan, à esquerda, caracterizado em *paccha* interpreta *El Cid*, adaptação do International Centre for Kathakali, Nova Delhi, 1995. Fotografia: José Luiz Martinez



Figura 6 - Maquiagem *tadi* característica, barba-vermelha. Fotografia adaptada de Vedika



Figura 7 - Maquiagem *tadi* característica do personagem Hanuman, barba-branca. Fotografia adaptada de Vedika



Figura 8 - Maquiagem *minukku* característica de personagens femininos. Atores do International Centre for Kathakali atuando em montagem de *El Cid*. Nova Delhi, 1995 Fotografia: José Luiz Martinez.

Abhinaya representação

O ator emprega principalmente três das técnicas corporais – *abhinaya* - descritas no *Natyashastra*: *angikabhinaya*, gestos, que incluem expressões faciais, *hasta mudras* ou gestos com as mãos, gestos com diferentes partes do corpo e com todo o corpo; *aharyabhinaya*, maquiagem, figurino e acessórios já descrita; e *sattvikabhinaya*, manifestação mental e fisiológica dos sentimentos. *Vacikabhinaya*, expressão verbal, está quase sempre ao encargo dos cantores, exceto quando se trata de personagens demoníacos, primitivos ou ainda no caso dos *vamanas*, como o deus macaco Hanuman. Nesses casos, o ator emite gritos, urros e outros sons.

Os *mudras* usados no *kathakali* são descritos num tratado regional, o *Hastalakshanadipika*, e derivam dos 24 *mudras* fundamentais codificados no *Natyashastra*. São gestos realizados por determinadas posições dos dedos e das palmas. A linguagem do *kathakali* permite uma grande variedade de combinações de *mudras*, quer sejam realizados com uma ou ambas as mãos, ou *mudras* diferentes apresentados pela mão direita e esquerda, ou ainda determinados movimentos com os *mudras*, envolvendo os dedos, palmas, pulsos, antebraços, ou todo o braço. O significado depende de combinações, movimentos e seqüências. Assim, por exemplo, se o ator apresenta *pataka*, o primeiro *mudra* (Figura 9), com ambas as mãos na altura do peito, realizando um pequeno movimento rotativo interno, significa o sol. Quando a mão direita apresenta *pataka* acima da cabeça e a esquerda o mesmo *mudra* na altura do peito, ambos os gestos de perfil, significa meio-dia. Se a mão direita descreve um largo círculo ao redor da cabeça no sentido horário, enquanto a esquerda permanece na altura do peito, o gesto indica a noite. Nesse caso, os olhos do ator devem cerrar-se. Quando a mão direita em *patakase* afasta da esquerda diagonalmente para baixo, gesto este realizado com um movimento rápido e tremulante a partir do pulso, o significado é um raio (Venu, 1984, p. 21). O vocabulário de *hastamudras* inclui centenas de gestos, com os quais é possível a tradução de qualquer frase verbal, incluindo substantivos, qualidades, idéias abstratas, ações, e principalmente emoções e estados de espírito. Sadanam Balakrishnan, em suas conferências-demonstrações, costuma pedir que a platéia lhe dê frases para que ele imediatamente as traduza na linguagem artística dos gestos.



Figura 9 - *Pataka*

Os *mudras* são necessariamente acompanhados de expressões faciais, envolvendo todos os músculos do rosto e principalmente os olhos. Os atores de kathakali têm um controle extraordinário de sua musculatura facial, resultado do treinamento que se inicia na infância. Esse treinamento é sempre realizado em sincronia com *tala*, em diversas velocidades, utilizando os músculos independentemente. Parte importante desse estudo é o aprendizado das expressões faciais para os *nava rasa*, as quais requerem completo domínio técnico e compreensão das qualidades de sentimento a serem significadas com o rosto. Os *mudras* e as expressões faciais são coordenados com movimentos de todas as partes do corpo. A técnica corporal do kathakali deriva também do kalarippayattu, a arte marcial de Kerala. Inclui não apenas exercícios corporais, originalmente movimentos de ataque e defesa, mas igualmente o treinamento psicofisiológico, a intensa concentração, assim como conhecimentos de massagem e medicina ayurvédica.

Os significados de toda a técnica corporal do kathakali podem ser tanto icônicos, casos em que se aproximam da mímica, como simbólicos e mesmo abstratos. Denomina-se *colliyattam* a interpretação das peças com as técnicas já descritas, realizadas a partir do texto dramático cantado pelos músicos e acompanhado de percussão. Além disso, os atores têm diversas oportunidades de realizar interpolações, *ilakiyattam*, trechos improvisados que visam expandir o texto teatral. Nessas partes, os cantores podem repetir uma frase que está sendo elaborada pelos atores, suspendendo a narrativa, ou mesmo interrompem o texto escrito, apenas a percussão segue os atores. Realizado principalmente com os *mudras*, é por meio do *ilakiyattam* que os atores demonstram suas habilidades técnicas e artísticas, assim como conhecimento da literatura tradicional. Finalmente, existem seqüências de danças abstratas, *kalashams*, que pontuam o final de cada verso cantado.

Ópera canto e acompanhamento

A narrativa no kathakali é toda realizada por dois cantores. O *ponanni* é o mestre cantor e regente de todo o grupo, apresentando as peças com o texto composto em diversos *ragas* (estruturas melódicas). Ele ainda conduz os demais músicos com o *chengila*, um tipo de gongo plano com cerca de 30 cm de diâmetro. Um segundo cantor acompanha o *ponnani* e toca o *ilattalam*, um par de címbalos de 12 a 15 cm de diâmetro, forjados em bronze, e que pesam mais de um quilo.

Dois ou mais percussionistas executam os tambores - *centa*, *maddalam* e *itaykka* - os quais não apenas têm a função de estabelecer os *talas* (ciclos métricos) e a estrutura rítmica das danças, mas ainda de “iluminar” o drama com figuras rítmicas, variações, gestos e texturas capazes de sustentar e desenvolver a dramaturgia do espetáculo, fazendo uso apenas de recursos puramente musicais. O *maddalam* é um tambor de madeira na forma de barril com cerca de 70 cm de comprimento, com peles especiais em cada uma de suas aberturas e tocado horizontalmente, uma mão sobre cada pele. As peles são triplas, duas cortadas na forma de anéis e a central inteira. No lado esquerdo, a pele mais grave recebe uma pasta de afinação preta, na forma de círculos sobrepostos concêntricos. As peles são tensionadas por correias de couro de búfalo, entrelaçando as duas faces. O percussionista usa anéis especialmente confeccionados com pasta de arroz, cal e gaze, permitindo um amplo leque dinâmico e um timbre penetrante (Figura 10). O *centa* é um tambor cilíndrico de 60 cm de comprimento, com duas peles, tocado verticalmente. O músico usa baquetas de madeira dura, com as pontas recurvadas. É um instrumento poderoso, associado à guerra e aos rituais em templos (Figura 11), e que representa no kathakali papéis masculinos. O *itaykka* é um tambor de madeira na forma de ampulheta, com 25 cm de comprimento. Suas duas peles são muito finas e flexíveis, uma delas tem o timbre enriquecido pelo contato com fios estirados internamente, produzindo efeito semelhante à esteira de uma caixa. As alturas podem ser modificadas pressionando-se com a mão esquerda as cordas que tensionam as peles, enquanto a mão direita toca o instrumento com uma baqueta leve, recurvada na ponta (Figura 12). Bons músicos são capazes de produzir melodias no *itaykka*, instrumento sempre usado no kathakali para representar papéis femininos.



Figura 10 - Músicos do International Centre for Kathakali: à esquerda, o maddalam; à direita o ceta. Nova Delhi, 1995. Fotografia: José Luiz Martinez



Figura 11 - Percussão ritual de Kerala, *panchavadyam*, à direita o naipe de ceta. Trissur, 1995. Fotografia: José Luiz Martinez



Figura 12- Sadanam Shreenathan, ator e músico do International Centre for Kathakali, tocando o itaykka. Ao fundo os cantores Kalamandalam Krishnankutti Nambisham à esquerda e Sadanam Raddhakrishnan, tocando o chengila e o illatalam. Nova Delhi, fevereiro de 2006. Fotografia: José Luiz Martinez

Os *talas* são os seguintes: *champata*, 32 tempos no primeiro andamento, 16 no segundo, 8 no terceiro e 4 no quarto; *atanta*, 56 tempos no primeiro andamento, 28 no segundo, 14 no terceiro e 7 no quarto; *champa*, 40 tempos no primeiro, 20 no segundo, 10 no terceiro, e 5 no quarto; *panchari*, 24 tempos no primeiro andamento, 12 no segundo e 6 no terceiro; *muriatanta*, equivale ao *atanta* no quinto tempo, com três tempos e meio; *triputa*, sete tempos (na prática difere do *atanta* no quarto tempo) (Mannadiar, 1993, p. 133-34). Os *talas* no kathakali têm usos específicos. *Champata* é o mais utilizado; com seus diversos andamentos cobre várias situações no drama e, no seu quarto andamento, é empregado em cenas de luta e batalhas violentas. *Champa* é usado em cenas de tensão, disputa ou batalha. *Atanta* é empregado para situações de dignidade e majestade. *Triputa* refere a sábios e brâmanes, mas pode também incluir cenas de tensão. Na peça que descrevo no início deste artigo, quando Narada se dirige à Nala e descreve os encantos de Damayanti, o *tala* é *triputa*. *Muriatanta* e *panchari* são breves e são empregados em situações cômicas (Jones e Jones, 1970, p. 82).

A voz e os ragas do kathakali

O canto do kathakali deriva originalmente do *sopanam*. No entanto, houve muitas transformações no início do século XX. Em 1910, o mestre cantor Kavusseri Manu Bhagavatar introduziu elementos da música clássica carnática, estilo popularizado por Nemmara Madhava Menon. Mais tarde, Venkatakrishna Bhagavatar ampliou o uso de *ragas* carnáticos, assim como adotou formas elaboradas de *alapana* (improvisação melódica) que não se vinculam à tradição do *sopanam* (Gangadharan, 1993, p. 126). Com o advento do microfone, os cantores de kathakali também puderam cantar ornamentos e *nuances* antes não utilizados, devido à grande potência requerida para rivalizar com a percussão. A absorção de elementos clássicos da música de Tamil Nadu no kathakali é atualmente a norma. Mas deve-se notar que seu uso é bastante distinto daquele empregado na música de concerto. Além disso, diversos *ragas* típicos do kathakali são empregados correntemente.

Num artigo em que procura demonstrar as especificidades do canto no kathakali, Leela Omcherry argumenta que o uso dos *ragas* pelos cantores de kathakali é modulado pela dramaturgia das peças. Assim, *ragas* que possuem a mesma estrutura escalar na música carnática e no kathakali soam diferentes devido à peculiaridade das frases (*sthayas*), da ornamentação (*gamakas*) e do timbre da voz.

Sendo a voz do personagem, para expressar a fúria, o músico tem que atacar alguém com a máxima capacidade de sua voz, ou suplicar a alguém num tom fatigado de desespero. Algumas vezes acontece que o músico tem que expressar esses diferentes sentimentos no mesmo *raga*. Ele realiza isso habilmente, não apenas restringindo sua música aos registros das oitavas altas ou baixas, mas também mudando as qualidades tonais das mesmas notas e frases do *raga*. Timbres diferentes possuem significados diferentes, da mesma forma como *Ratri*, *Rajani*, *Nisa*, *Yamini*, etc., possuem significados diferentes, ainda que [essas palavras] denotem o significado geral “noite”. Da mesma maneira, a mesma nota pode emprestar significados diferentes em contextos diferentes, quando usadas diretamente, com determinados *gamakas*, com tons controlados ou amplificados. Para denotar um pedido ou uma ordem, ou para fazer uma situação tensa efetiva e realista por meio de música, notas planas são muitas vezes usadas no kathakali. Estados de espírito sóbrios e solenes terão *gamakas* como *andolan* e *lina* e para situações vívidas, outros *gamakas* pertinentes. Isso explica porque neste estilo notas de um *ragasão* freqüentemente usadas de modo direto, e são introduzidos certos *gamakas* não usuais para certos *svaras* de *ragas* da música carnática. (Omcherry, 1969, p. 21-22)

Trata-se, portanto, de uma linguagem particular, ainda que muitos dos *ragas* usados no kathakali sejam semelhantes aos *ragas* carnáticos. Por outro lado, o papel da música no kathakali não é, de modo algum, subsidiário. Em alguns casos, o mestre cantor chega a receber mais atenção da platéia do que os atores, como nas performances Shankaram Embrandiri (Gopalakrishnan, 1993, p. 47). O *ponnani* executa com sua voz todo o texto da peça. Conduzindo os demais músicos com o chengila, o mestre cantor assume um importante papel de diretor do espetáculo. Mais que isso, com a interpretação dos *ragas* e a articulação do texto em padrões melódicos apropriados à representação da cena, o *ponnani* contribui para o estabelecimento dos diversos *rasas*. A música do kathakali, seus *ragas* e articulação melódica dos textos ainda é transmitida e estudada exclusivamente de acordo com a tradição oral. Não existem estudos indianos ou de etnomusicólogos ocidentais sobre essa importante forma de música dramática. Apresento a seguir, uma breve análise a partir de exemplos disponíveis em áudio e vídeo.

Um exemplo clássico da representação de *sambhoga sringara*, amor em união, está na nona cena da peça *Kalyanasaugandhikam* ("A Flor Auspiciosa"), de Kottayam Tampuran. Derivada do *Mahabharata*, a peça se passa durante os longos anos em que os Pandavas foram exilados na floresta, consequência do jogo de dados arduamente ganho pelos Kauravas, seus primos e inimigos. Neste episódio, Bhima, o mais forte dos cinco irmãos, passeia na floresta com Draupadi, esposa conjunta dos cinco Pandavas. O casal caminha em clima amoroso, apreciando a beleza dos jasmims, o doce perfume das flores e o canto dos cucos. Bhima sugere a Draupadi jogos eróticos sobre uma pedra plana, num recanto tranqüilo da floresta. A canção deve ser apresentada pelo *ponnani* em *raga* Shankarabharana. O *tala* é cempata, com 32 tempos. O andamento extremamente lento contribui para a expressão de *sringara*. Shankarabharana é um importante *raga* carnático, possui sete graus com uma disposição semelhante à escala maior ocidental.

Na Figura 13, pode-se ver o perfil melódico da primeira frase em Shankarabharana da cena citada (cantada por Kottakkal Narayanan, em edição da Vedika, 2005). A tônica foi estimada em 136 Hz e aqui transposta para 100 HZ (semitom zero, no eixo vertical). Trata-se da fala de Bhima, que se dirige à sua esposa carinhosamente, chamando-a por um de seus nomes, Panchali. Note-se imediatamente a longa nota sobre a terça maior, sustentada com muita pre-

cisão em termos de afinação. Entre quatro e cinco segundos, um vigoroso *gamaka* apresenta várias oscilações entre a segunda maior e a terça maior. Entre nove e onze segundos, outra série de ornamentos, menos precisos, conduzem a melodia da terça para a tônica *sa*, a qual é apenas brevemente cantada. A longa nota sustentada é característica do estilo *sopanam* do kathakali, enquanto os ornamentos bem definidos são típicos da música de concerto carnática.

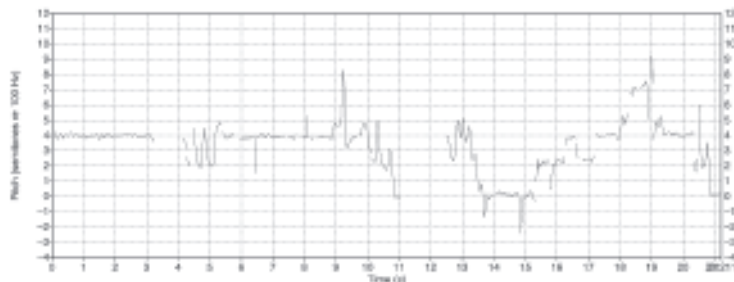


Figura 13 - Perfil melódico do primeiro *padam* da nona cena de *Kalyanasaugandhikam*

A cena prossegue e Draupadi descobre uma flor especial, extraordinariamente bela e perfumada. Trata-se da “flor auspiciosa”, *kalyanasaugandhikam*, objeto central da peça. Draupadi dirige-se então à Bhima descrevendo a flor e pedindo que ele vá buscar outras da mesma espécie. Todo esse trecho é cantado em *raga* Mukhari, ainda em *campata*, mas agora em 16 tempos. Mukhari introduz uma mudança na qualidade de sentimento. De acordo com Bhagyalekshmy, esse *raga*, significa *karuna*, o patético (1990, p. 250). Para Sambamurthy, Mukhari significa *vipralambha*, amor em separação (1982, p. 172). Este *raga* é hexatônico na sua forma ascendente (omitindo a terça menor, *sadharana ga*) e heptatônico descendente. Além disso, é um *vakra arohana raga*, isto é, tem como característica um movimento melódico em torno do sétimo grau menor (*kaishiki ni*), que não pode ascender diretamente à tônica superior (Figura 14). Descendentemente, Mukhari altera o sexto grau para uma sexta menor (*shuddha dha*).



Figura 14 - Estrutura escalar do *raga* Mukhari

A mudança de Shankarabharana para Mukhari certamente altera as qualidades estéticas desta cena. Mas não se deve concluir que os significados passam do erótico para o patético. No *shloka* que introduz o texto de Draupati, descreve-se a heroína se dirigindo a Bhima com deleite. Naturalmente, Mukhari aqui não significa tristeza, mas sim um apelo sentimental para que Bhima obtenha mais flores daquela espécie divina. A resposta de Bhima, que decide imediatamente partir em busca da flor, é cantada em *raga* Dhanyasi. Trata-se de um *raga* pentatônico ascendente, com a terça e sétima menores, e omitindo a segunda e a sexta menores. Todos os sete graus são usados descendente (Figura 15). Dhanyasi é descrito como um *raga* auspicioso por Bhagyalekshmy (1990, p. 134-5), capaz de representar *bhakti*, o sentimento de amor devocional. A decisão de Bhima de partir em busca da *kalyanasaugandhikam* é portanto representada musicalmente como um ato auspicioso, pois a própria flor possui qualidades divinas. A cena termina com a descrição da viagem de Bhima por uma floresta fechada, habitada por animais selvagens e perigosos. Esta descrição não é cantada, sendo representada corporalmente num *ilak yattam* por Bhima, por meio de seqüências de *mudras*.



Figura 15 - Estrutura escalar do *raga* Dhanyasi

Kathakali, ópera, kabuki

Há algo de intrigante na história da música mundial. Três importantes tradições de dança-teatro-ópera surgiram no século XVI: a ópera na Itália, o kabuki no Japão e o kathakali na Índia. As três tradições consistem em representações cênicas baseadas no canto, na música instrumental e em formas de ação cênica e dança. Tanto a ópera como o kathakali foram patrocinadas pela aristocracia, enquanto o kabuki recebeu apoio da nova classe de comércio urbano do

Japão da era Edo. Todas as três sobrevivem atualmente como formas de espetáculo público. Ao longo dos 500 anos de história dessas tradições, tanto o kathakali como a ópera passaram por fases de formação, consolidação, mudança, crise, etc. O kathakali se transformou, sempre dentro de si mesmo, mantendo suas estruturas fundamentais, ainda que outros aspectos tenham se alterado. A ópera, no entanto, passou por grandes transformações, desde a estrutura de sua dramaturgia até os sistemas musicais que fundamentam a composição. O kabuki se estruturou gradualmente a partir de formas populares e no século XIX já havia se cristalizado como um gênero clássico que se mantém assim até hoje.

A pergunta naturalmente apresentada é: poderia ter havido qualquer tipo de contaminação entre o kathakali, o kabuki e a ópera. O único possível elo direto foram as navegações. Especialmente os navegantes portugueses, durante o século XVI, tiveram contato com as civilizações do sul da Índia e do Japão. Mas os documentos históricos mostram que aqueles navegantes não tinham outro interesse se não o comercial e político. Em relação à religião, predominava a tentativa de proselitismo cristão. Nada indica que Vasco da Gama (que aportou em Kozhikode em 1498) tenha registrado formas como o krishnanattam, ramanattam ou o nascente kathakali. A sua falta de diplomacia e sensibilidade é patente em diários de viagem e até mesmo nos *Lusíadas*. Quanto ao Japão, deliberadamente o governo central da era Edo decidiu pelo isolamento, fechando os portos e proibindo o contato com estrangeiros.

No entanto, um traço comum liga a ópera, o kathakali e o kabuki. Essas três tradições, que floresceram em três pontos do planeta no mesmo período histórico, compartilham dos meios essenciais que os definem: o canto como foco da narração, acompanhamento instrumental, ação cênica e dança. A escritura musical faz uso de recursos de representação para, em colaboração com um texto (*libretto* ou peça), comunicar sentimentos, ações e idéias a ele vinculadas. Ainda que em seus detalhes técnicos, estruturas, formas, sistemas, preferências culturais por determinados temas distingam claramente o kathakali, o kabuki e a ópera, talvez em seus pontos de semelhança haja algo dos elementos universais da música. Uma forma de arte total.

De qualquer forma, no século XXI, essas tradições se projetam novamente, com a força renovada pela acessibilidade dos meios tecnológicos de comunicação. A ópera, sem dúvida, foi a primeira a se beneficiar dos novos recursos de

registro e divulgação digitais. O kabuki começou mais tarde, e o kathakali inicia timidamente. Certamente edições em DVD e ampla informação na Internet sobre essas formas de dança-teatro-ópera ampliarão o interesse e o conhecimento de públicos que fisicamente podem estar muito distantes dos locais onde essas formas são praticadas. Recursos como legendas traduzindo os textos dos cantos são inestimáveis. Pesquisas acadêmicas fundamentam os novos recursos.

Assim, creio que a situação do kathakali no cenário da cultura mundial deve progressivamente se colocar a par com a da ópera e do kabuki (e com outras tradições mundiais). Apesar do distanciamento que uma peça gravada em vídeo implica na relação entre o espectador e os artistas, gravações superam outra forma de distância, a física. A experiência estética, como ensina Bharata no *Nat yashastra*, é desfrutada, sobretudo, no teatro da mente. Saberemos, portanto, nos iniciar nos universos da imaginação que o kathakali propõe. Refinar nosso paladar para as especiarias do teatro musical de Kerala. Refletir sobre as qualidades de sentimentos, os valores éticos e sua relatividade e os conhecimentos sobre a humanidade que as histórias advindas do *Mahabharata* e do *Ramayana* nos trazem nas peças de kathakali.

Notas

¹ O desenvolvimento e análise semiótica da questão da significação musical na Índia - desde o Natyashastra até os dias de hoje, passando pelos diversos sistemas, jati, gramaraga, deshiraga, raga-ragini e seus períodos históricos - é o objeto central do livro *Semiosis in Hindustani Music* (Martinez, 2001a).

² Ver no site <http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/masterpiece.php?id=10&lg=en>

³ Dedicados ao culto de Vishnu e seus avatares, como Rama e Krishna.

Referências

- BHAGYALEKSHMY, S. *Ragas in Carnatic Music*. Trivandrum: CBH, 1990.
- BHARATA *The Natyashastra* [Dramaturgia], 2 vols., 2ª ed., tradução Manomohan Ghosh. Calcutta: Manisha Granthalaya, 1967.
- BOLLAND, David. *A Guide to Kathakali, with the stories of 36 plays*. New Delhi: National Book Trust, 1980.
- CHEMANA, Martine. *Kathakali: Théâtre traditionnel vivant du Kerala*. Paris: Gallimard, 1994.
- GANGADHARAN, K. Music, in *Kathakali, the Art of the Non-wordly* Mumbai: Marg, 1993, 126-129.
- GOPALAKRISHNAN, K. K. Kathakali During the Decade, in *Sruti*, volº 110, 1993, 43-54.
- JONES, C. R. e JONES, B. T. *Kathaakali: an Introduction to the Dance Drama of Kerala*. San Francisco: American Society for Eastern Arts e Theater Art Books, 1970.
- KEITH, A. B. *The Sanskrit Drama*. New Delhi: Motilal Banarsidass, 1992.
- CHAKYAR, M. M. Vachikabhinaya, in *Sange et Nataḥ* vols. 111-114, 1995, 74-89.
- CHAKYAR, P.R. Svaras in Kutiyattam, in *Sange et Nataḥ* vols. 111-114, 1995, 90-100.
- MANNADIAR, C. Rhythmic, in *Kathakali, the Art of the Non-wordly* Mumbai: Marg, 1993, 130-140.
- MARTINEZ, J. L. *Semiosis in Hindustani Music* (edição indiana revisada). New Delhi: Motilal Banarsidass, 2001a.
- _____. Rasa: Estética e Semiose na Índia. *Galáxia* 2, 121-133, 2001b.
- _____. Dashavatar: Music, Dance and Poetry in Odissi. In *Musiikin filosofia ja estetiikka - Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkit yksistä* (Philosophy and Aesthetics of Music - Essays on significations of art and popular music), Alfonso Padilla (ed.). Helsinki: University of Helsinki Press, 2005.
- OMCHERY, L. The Music of Kerala, a Study, in *Sange et Nataḥ* vol. 14, 1969, 12-23.
- OMCHERRY, L e OMCHERRY, D. *Studies in Indian Music and Allied Arts*, em 5 volumes. Delhi: Sundeep Prakashan, 1990.
- PISHAROTY, K. P.N. Koothu and Kootiattam, in *Performing Arts of Kerala*, Sarabhai, Mallika (ed.), fotografia de Pankaj Shah. Chidambaram: Mapin, 1994, 100-113.
- ROWELL, Lewis *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- SAMBAMURTHY, P *South Indian Music*, vol. 5. Madras: Indian Music Publishing House, 1982.
- SIKORA, M. B. e SIKORA, R. *PKrishnattam*. New Delhi: Oxford, 1993.
- TARLEKAR, G. H. *Studies in the Natyashastra*. New Delhi: Motilal Banarsidass, 1975.
- VARIER, U. *Nalacaritan*, tradução de Sudha Gopalakrishnan. New Delhi: Sahitya Academy, 2001.
- VENU, G. *Mudras in Kathakali, Notations of 373 Handgestures*. Irinjalakuda: Natana Kairali, 1984.
- ZARRILLI, P. Kathakali. In *Indian Theatre*, Farley Richmond, Darius Swann, Phillip Zarrilli (eds.), 1993, 315-357. New Delhi: Motilal Banarsidass.
- _____. *Kathakali: where gods and demons come to play, with translation of 4 plays* by Probodhachandran Nagar, Sankaran Namboodiri e P.Zarrilli. London: Routledge, 2000.

Fonografia e videografia:

OCORA, Inde du Sud, Kutiyattam, Théâtre classique des temples du Kerala. Paris: Ocora, 1999, C560143 (CD de audio)

VEDIKA, Kathakali Kottayam Plays, Kalyana Saugandhikam, the Auspicious Flower Trissur: Vedika, 2005, (DVD).