

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO

Raquel Belém de Andrade

DANÇA, CORPO E EMOÇÃO:
experiência estética (*rasa*) e performance (*abhinaya*) no teatro Kathakali

Juiz de Fora

2025

Raquel Belém de Andrade

DANÇA, CORPO E EMOÇÃO:

experiência estética (*rasa*) e performance (*abhinaya*) no teatro Kathakali

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, área de concentração: Tradições Religiosas e Perspectivas de Diálogo, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciência da Religião.

Orientador: Professor Dr. Dilip Loundo

Juiz de Fora

2025

ESPAÇO PARA A FICHA CATALOGRÁFICA

Raquel Belém de Andrade

DANÇA, CORPO E EMOÇÃO:

experiência estética (*rasa*) e performance (*abhinaya*) no teatro kathakali

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, área de concentração: Tradições Religiosas e Perspectivas de Diálogo, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciência da Religião.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Dilip Loundo - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora.



Documento assinado digitalmente

DILIP LOUNDO
Data: 18/03/2026 12:32:58-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Almir Ribeiro da Silva Filho
Universidade do Estado de Santa Catarina



Documento assinado digitalmente

ALMIR RIBEIRO DA SILVA FILHO
Data: 18/03/2026 16:12:25-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Jimmy Sudário Cabral
Universidade Federal de Juiz de Fora



Documento assinado digitalmente

JIMMY SUDARIO CABRAL
Data: 18/03/2026 21:24:46-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Juiz de Fora

2025

AGRADECIMENTOS

À Deus, fonte de amor e todo conhecimento, cujo cuidado esteve sempre presente nesta minha longa caminhada acadêmica, indo do Rio de Janeiro para Juiz de Fora realizar meu sonho.

À minha família. Minha filha Ana Paula por ter compreendido minhas ausências em alguns momentos que precisei viajar e me dedicar a pesquisa. Meus pais e irmãs, pois foram eles minhas primeiras inspirações no estudo religioso.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Dilip Loundo, por sua orientação criteriosa. Também pelas valiosas contribuições e conversas que ampliaram minha visão sobre minha pesquisa.

À banca examinadora, Prof. Dr. Almir Ribeiro e Prof. Dr. Jimmy Sudário, por terem aceitado o convite para participar deste acontecimento que ficará registrado na memória.

Aos colegas de turma que sempre me ajudaram nos momentos que mais precisei.

Ao querido amigo Bruno do Carmo por ter me acolhido e incentivado durante a minha trajetória acadêmica.

RESUMO

O presente estudo propõe-se a investigar, à luz dos ensinamentos do tratado de estética *Nāṭyaśāstra*, de que maneira a experiência estética (*rasa*) se desenvolve no âmbito do teatro clássico Kathakali, consolidado no século XVII, no estado de Kerala, no sul da Índia. Propõe-se igualmente a identificar quais elementos da performance (*abhinaya*) contribuem para que o espectador possa revisitar, em si mesmo, os conteúdos emocionais dessa mesma experiência. Para a análise da doutrina da experiência estética (*rasa*) e performance (*abhinaya*) do Kathakali o presente estudo adota uma abordagem qualitativa sobre processos de construção do *rasa* ao avaliar o evento. Além disso foram coletadas fontes secundárias que inclui: livros, artigos de periódicos e vídeos. Os livros foram selecionados com base em autores que elaboraram trabalhos pertinentes a pesquisa. Entre eles estão, por exemplo, Almir Ribeiro, David Bolland, Ricardo Gomes, Abilio Perez Junior, Dilip Loundo, Eugênio Barba, entre outros. A performance (*abhinaya*) Kathakali é um ritual sensível, onde o gesto é palavra, o corpo é texto e a emoção é caminho, conduzindo o espectador não apenas à compreensão da cena, mas ao encontro de si mesmo todas as vezes que tem a oportunidade de participar da longa noite do teatro Kathakali.

Palavras- chave: Kathakali; Teatro; Performance; *Nāṭyaśāstra*; experiência estética (*rasa*)

ABSTRACT

This study aims to investigate, in light of the teachings of the Nāṭyaśāstra treatise on aesthetics, how the aesthetic experience (*rasa*) develops within the context of classical Kathakali theatre, consolidated in the 17th century in the state of Kerala, in southern India. It also aims to identify which elements of performance (*abhinaya*) contribute to the spectator's ability to revisit, within themselves, the emotional content of this same experience. For the analysis of the doctrine of aesthetic experience (*rasa*) and performance (*abhinaya*) in Kathakali, this study adopts a qualitative approach to the processes of *rasa* construction when evaluating the event. In addition, secondary sources were collected, including books, journal articles, and videos. The books were selected based on authors who produced works relevant to the research. Among them are, for example, Almir Ribeiro, David Bolland, Ricardo Gomes, Abilio Perez Junior, Dilip Loundo, Eugenio Barba, among others. Kathakali performance (*abhinaya*) is a sensitive ritual, where gesture is word, the body is text, and emotion is the path, leading the spectator not only to an understanding of the scene, but also to an encounter with themselves each time they have the opportunity to participate in the long night of Kathakali theatre.

Keywords: Kathakali; Theater; Performance; *Nāṭyaśāstra*; Aesthetic Experience (*rasa*)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
Capítulo 1 - O TEATRO RELIGIOSO KATHAKALI	14
1.1 Origem e Contexto Cultural.....	14
1.2 Pedagogia e religiosidade na formação dos atores	26
1.3 Estrutura, Organização e Performance do <i>Kathakali</i>	37
Capítulo 2 - <i>KATHAKALI</i> E <i>RASA</i> (EXPERIÊNCIA ESTÉTICA)	47
2.1 A noção de <i>rasa</i> (experiência estética) e suas oito modalidades.....	49
2.2 O enquadramento do <i>Kathakali</i> na doutrina de <i>rasa</i>	58
2.3 O espectador, os atores e a experiência estética	66
Capítulo 3 - A LONGA NOITE DO TEATRO <i>KATHAKALI</i>.....	77
3.1 Elementos introdutórios.....	78
3.2 As cenas: elementos e performances	85
3.3 <i>Kalyana Saugandhikam</i> : uma leitura estética e performática	97
CONCLUSÃO.....	108
REFERÊNCIAS	112
GLOSSÁRIO DOS PRINCIPAIS TERMOS EM SÂNCRITOS UTILIZADOS.....	118

INTRODUÇÃO

O meu interesse pelo estudo das religiões iniciou quando eu ainda era criança, a partir dos ensinamentos que recebi na escola bíblica dominical, em uma igreja Assembleia de Deus. Apesar de na época não ter muitos questionamentos, era prazeroso ir às reuniões noturnas e diurnas para aprender sobre as narrativas bíblicas, e também sobre as crenças de outras religiões.

Sendo assim, cresci no meio evangélico e, aos 16 anos, o meu desejo por ter um maior conhecimento teológico cresceu despertando em mim a vontade de fazer um curso de Teologia para aprofundar meus conhecimentos. Foi então que escolhi e ingressei no Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil, em 1999.

Estudar as diferentes religiões e como elas estavam dispostas ou não ao diálogo me deixava cada vez mais interessada por conhecer a visão de mundo que as norteavam. Entretanto, apesar do meu grande interesse pelos estudos precisei me dedicar a minha outra área de formação (Biblioteconomia) e assim ter um emprego e uma fonte de renda.

Em 2014, ingressei no Instituto Federal Fluminense (IFF), onde trabalhei como bibliotecária, no município em Campos dos Goytacazes. Posteriormente, obtive êxito e fui aprovada para o cargo de professor de Ensino Religioso no município vizinho de São Fidélis. Na instituição em que exerci minha docência, conduzi práticas pedagógicas voltadas para o respeito à diversidade religiosa.

Assim, movida pelo compromisso com o diálogo inter-religioso, compartilhei, em eventos científicos na área de Ciências da Religião, as experiências acumuladas em sala de aula, contribuindo para o debate acadêmico sobre metodologias de ensino religioso inclusivas.

Inclusive, a fim de obter maior compreensão sobre o fenômeno religioso, iniciei a pós-graduação em Ciências da Religião na Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro, em 2016. Foi neste curso que obtive um maior conhecimento sobre a cosmovisão e práticas das diferentes religiões. Lugar onde também conheci o professor Dr. Lucio Varela e iniciei meu aprendizado sobre as religiões da Ásia.

Sequencialmente, ingressei na Licenciatura em Teatro do Instituto Federal Fluminense (IFF) e pude unir o conhecimento adquirido na Ciência da Religião ao estudo das artes cênicas a partir da leitura da obra “História do teatro mundial” de Margot Berthold. Um livro que trata, entre outros temas, sobre a história da dramaturgia e do espetáculo.

A autora Margot Berthold, logo no início da obra, apresenta a ligação das primeiras performances com os diferentes rituais existentes nos primórdios da humanidade. Ainda lendo o mesmo livro, pude conhecer o teatro clássico indiano e estudar sobre o *Nāṭyaśāstra*, que segundo a autora é o “grande manual indiano de dança e atuação.” (BERTHOLD, 2004, p. 304). Assim, conseqüentemente, o meu interesse pelas artes na Índia fez com que produzisse e apresentasse trabalhos ligados ao tema.

Hoje, após passarem alguns anos, continuo pesquisando sobre o *Nāṭyaśāstra* e o teatro clássico da Índia. Sempre procuro fazer cursos ligados a Antropologia, Performance, Ciência da Religião e arte indiana para ampliar meu entendimento sobre a relação da religiosidade dos indianos com o teatro.

A partir destes estudos percebi que a história do teatro mundial mostra a importância das artes performáticas, em especial as performances rituais, como precursoras do que podemos chamar hoje de teatro. Isto porque, nos primórdios, a humanidade construiu uma estética a partir da pantomima da caça, das transformações em outra pessoa, das crenças cotidianas, danças de fertilidade, ritos de iniciação e tantos outros costumes (BERTHOLD, 2004), mostrando assim o desejo do homem de adorar suas divindades através das artes.

Entretanto, cabe ressaltar que a união entre arte e crenças não acabou com o tempo. Ela é vista até os dias de hoje em diferentes culturas, sendo a indiana uma delas. No entanto, observa-se que na Índia não há separação clara entre religião, filosofia e cultura. O Hinduísmo constitui-se como um campo plural de tradições e práticas, consolidado como “religião”, enquanto a filosofia indiana se orienta à transformação existencial e à libertação do sofrimento. Isto mostra que religião e filosofia na Índia formam um único modo de vida e compreensão do mundo. De acordo com Hawkins:

Os ensinamentos hunduístas foram transmitidos primeiramente boca a boca e, depois, escritos. A tradição diz que um sábio chamado Vyasa registrou a marcação do tempo em folhas de palmeira há cerca de cinco mil anos. Os estudiosos afirmam que os primeiros livros, os quatro Vedas, foram compostos mais recentemente, por volta de 1000 a.C. O período de 1500 a 500 a.C. é chamado de “era védica”. Os Vedas continham hinos e cânticos para uso em rituais, além de seções sobre filosofia. [...] Há dois grandes poemas épicos hinduístas que, pode-se dizer, lançam alguma luz sobre a história indiana, embora alguns os considerem ficcionais e não históricos. O primeiro, o Ramaiana, conta famosa história de Rama e Sita, que pode ter acontecido na era da prata. O segundo é o Maabárata que significa “A história da grande Índia.” (HAWKINS, 2018, p. 117)

Considerando então que na Índia, as artes estão diretamente ligadas as tradições religiosas, podemos dizer que as manifestações artísticas nas mais diversas áreas (dança, música, artes plásticas e teatro) dialogam com essas tradições o tempo todo, refletindo assim em seus poemas épicos hinduístas. Segundo Loundo “From the cosmic drama to the theatredrama: performingarts as spirituality are religious schoolingsfor training the individual to achieve excellence in acting and directing and, consequently, to accomplish the perfect performance.” (2021, p. 59).

Desse modo, o artista integra corpo e emoção de forma indissociável em suas performances para aperfeiçoar sua arte, enquanto a religiosidade perpassa sua atuação a partir dos rituais realizados no palco. Dito isso, consideramos o teatro *Kathakali* uma performance, pois segundo Schechner, “uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações.” (SCHECHNER, 2012, p. 49) Logo, “é um teatro que possui um forte referencial religioso e procedido como um ritual, sendo considerado um teatro sagrado.” (LIMA, 2021, p. 45)

Sendo assim, podemos dizer que é um “[...] evento artístico existencial fundamental que envolve palavras, gestos, imagens, dança e música.” (LOUNDO, 2021, p. 52). Nesse contexto, a performance (*abhinaya*) é entendida como uma prática composta por diversos elementos, tal como se observa no teatro *Kathakali*.

O teatro/dança *Kathakali* é uma forma clássica de performance (*abhinaya*) originário de Kerala, no sul da Índia. Ele une música, canto, dança, gestos (*mudras*) e expressões faciais para narrar episódios dos grandes épicos hindus, como o Ramayana e o *Mahābhārata*. Segundo Raina, “Central to Kathakali performativity is rasabhinaya, or the art of enact ing bhavas or ‘emotional states’ and creating an aesthetic pleasure or rasa for the audience.” (RAINA, 2015, p. 326).

Portanto, o presente estudo propõe-se a investigar, à luz dos ensinamentos do Nāṭyaśāstra, de que maneira a experiência estética (*rasa*) se desenvolve no âmbito do teatro *Kathakali*. Identificar quais elementos da performance (*abhinaya*) contribuem para que o espectador viva esta experiência. Afinal, segundo Martinez:

Música e dança na Índia, desde os mais antigos tratados, têm sido vistas como formas acústicas e movimentos corporais que significam uma variedade de elementos naturais e da cultura do subcontinente indiano. Estes significados estéticos devem não apenas ser reconhecidos pelos espectadores, mas se oferecem para serem desfrutados como uma refinada qualidade de sentimento, ou *rasa*. (MARTINEZ, 2001, p. 122).

Neste contexto, a religião está ligada a estética, e a experiência estética é resultante do contato do homem com as artes. A respeito deste entendimento, Thampi explica que o termo para experiência estética em sânscrito é *rasa*. Nas palavras do autor “A teoria do *rasa* conforme formulada por Bharata e depois explicada e enriquecida por Anandavardhana and Abhinavagupta constitui a tradição central da estética na Índia.” (THAMPI, 1965, p. 75). Segundo Loundo:

Rasa é uma palavra de difícil tradução nas línguas ocidentais. Ela aponta, primariamente, para uma forma de “degustação da essência”, um saborear, um deleite das emoções na sua essencialidade enquanto prazer puramente estético. Secundariamente, ela aponta para a produção artística que constitui a condição de possibilidade e a causa imediata dessa experiência. (LOUNDO, 2012, p. 3).

Sendo assim, para conhecermos com profundidade as artes indianas é necessário o conhecimento da filosofia e religião na Índia (DANCEHAUS, 2021). Isto porque a doutrina da experiência estética (*rasa*) e performance (*abhinaya*) na Índia tem sua origem no tratado *Nāṭyaśāstra* de Bharatamuni, “[...] cuja datação provável remonta ao século I.” (LOUNDO, 2022, p. 194). Este grande tratado da arte dramática hindu, redigido em sânscrito, é um dos mais antigos textos dedicados à representação indiana. Seu conteúdo oferece elementos fundamentais para a compreensão da origem, dos princípios e da finalidade da arte dramática, nos fazendo entender que “[...] o objetivo final da filosofia estética indiana é promover uma pedagogia do self (*dharma* e *mokṣa*).” (BHARATAMUNI, 2021, p. 1.108 *apud* LOUNDO, 2021, p. 61). Assim “Bharata assentou a pedra fundamental da arte do teatro hindu; dispôs todas as suas regras artísticas, sua linguagem e suas técnicas.” (BERTHOLD, 2004, p. 33).

Para a análise da doutrina da experiência estética (*rasa*) e performance (*abhinaya*) do *Kathakali* o presente estudo adota uma abordagem qualitativa sobre processos de construção do *rasa* no teatro *Kathakali*. Além disso foram coletadas fontes secundárias inclui: livros, artigos de periódicos e vídeos. Os livros foram selecionados com base em autores que colaboraram trabalhos pertinentes a pesquisa. Entre eles estão, por exemplo, Almir Ribeiro, Bolland, Ricardo Gomes, Perez Junior, Dilip Loundo, Eugênio Barba, entre outros. Cabe destacar que não foi usado o original em sânscrito do *Nāṭyaśāstra*, mas traduções reconhecidas.

Embora existam muitos estudos que abordam separadamente o teatro *Kathakali* e a doutrina indiana da experiência estética (*rasa*), esta pesquisa propõe examinar sua inter-relação, dando a este trabalho um caráter inédito nesse campo do conhecimento.

No primeiro capítulo, partimos da ideia de que O *Nāṭyaśāstra* é considerado o tratado fundamental das artes performáticas indianas, influenciando profundamente práticas como a dança e o teatro. Atribuído ao sábio Bharata Muni e datado entre 200 a.C. e 200 d.C., esse texto sistematiza aspectos como maquiagem, figurino, gestualidade e encenação, tornando-se referência estética e ritual. De acordo com a tradição, sua criação foi inspirada por ordem divina, uma forma de popularizar os ensinamentos védicos por meio do teatro. Por isso, formas artísticas como *Bharatanāṭyam*, *Kathak*, *Kūṭiyāṭṭam* e *Kathakali* reivindicam sua origem nesse tratado. Etimologicamente, *nāṭya* significa “teatro”, e o *Nāṭyaśāstra* configura-se como um guia que unifica dança, música e dramaturgia em um evento artístico total, de caráter espiritual e estético.

Essas danças são marcadas pela representação de sentimentos e pela profunda ligação com o Hinduísmo. De acordo com antigas crenças registradas no *Nāṭyaśāstra*, os deuses criaram as artes expressivas não apenas como entretenimento, mas como meio de transmissão de ensinamentos espirituais e culturais. Assim, a dança torna-se uma forma de devoção e de preservação das raízes religiosas, proporcionando ao espectador uma experiência estética transformadora.

O *Kathakali*, em particular, representa uma síntese entre teatro, dança, música e ritual. Originário do estado de Kerala, caracteriza-se como um teatro essencialmente religioso e masculino. Mais do que uma encenação, uma performance de *Kathakali* é uma cerimônia estética e espiritual. Nela se entrelaçam o drama, os mitos, os valores culturais e religiosos e uma estética singular, capaz de criar no palco um espaço onde humanos e deuses dialogam simbolicamente. Por meio da corporalidade e da ritualidade, o espetáculo promove uma experiência mística que transcende a realidade comum.

Entre os textos representados nas performances de *Kathakali*, destacam-se os épicos hindus *Ramayana*, *Mahabharata* e o *Bhagavata Purana*. O *Ramayana*, escrito por Valmiki por volta de 200 a.C., narra os feitos de Rāma, a sétima encarnação de Viṣṇu, e sua luta contra o demônio Rāvaṇa. Já o *Mahabharata*, considerado o mais longo poema já escrito, gira em torno da guerra entre os Kauravas e os Pāṇḍavas, trazendo ensinamentos filosóficos e espirituais. Ambos os épicos são pilares da cultura hindu e há séculos vêm sendo representados em templos, rituais e palcos, promovendo uma experiência estética que transcende o entretenimento, afetando profundamente a percepção espiritual do espectador.

No segundo capítulo, afirmamos que conceito de *rasa* é central na estética indiana, especialmente nas artes performáticas como a música, o teatro e a dança. Segundo Almir Ribeiro (2021), *rasa* refere-se à experiência estética vivida pelo espectador, uma fruição sensível e emocional que revela a essência da obra artística. Martinez (2001) complementa afirmando que, na tradição indiana, sons e movimentos corporais carregam significados culturais e naturais que não apenas devem ser reconhecidos, mas também apreciados como qualidades refinadas de sentimento. Já Flood (2014) destaca que emoções humanas cotidianas, quando representadas artisticamente, podem ser elevadas a uma experiência estética, o *rasa*, proporcionando prazer sensorial ao espectador.

Vale destacar que, nos fundamentos da estética indiana, essa experiência é essencialmente religiosa e se ancora no *Nāṭyaśāstra*, tratado clássico atribuído a Bharata. Nele é apresentada a teoria do *rasa*, que descreve como as emoções representadas no palco se transformam em prazer estético para o espectador. Essa teoria foi mais tarde ampliada por Anandavardhana e Abhinavagupta, sendo considerada a principal vertente da tradição estética indiana. Assim, o *rasa* não é apenas um conceito artístico, mas também espiritual, ligando arte, emoção e transcendência.

O termo *rasa* possui origem ligada ao sentido de “saborear”, “gosto” ou “essência”, e sua tradução no campo estético pode ser entendida como “sentimento dramático” ou “satisfação estética” (VALERA, 2015). Nesse contexto, a experiência estética é concebida como uma degustação emocional, um prazer sensorial e espiritual que revela a essência da arte e da percepção humana diante dela. Assim, desde os tempos antigos, a reflexão sobre a arte também implicou uma preocupação com o modo como ela é sentida e compreendida pelo espectador.

O *rasa* é uma experiência estética transcendental, distinta de emoções comuns, que suspende a percepção usual de tempo e espaço. Durante uma apresentação artística, o espectador se desprende de desejos e ansiedades pessoais, entrando em um estado profundo de empatia com os sentimentos representados, o que o conduz a uma sensação de calma e maravilhamento.

No teatro *Kathakali*, a performance difere do teatro ocidental ao incorporar elementos culturais específicos, como *mudras* (gestos das mãos), figurino colorido e pesado, espaço com detalhes simples, rituais, dramaturgia baseada em mitos hindus, dança corporal e maquiagem simbólica. Esses componentes proporcionam uma experiência estética que é também uma resposta cultural contextualizada do público, que vê a encenação como um meio de preservar sua cultura e tradições. O espectador que reconhece as emoções expressas pela linguagem

corporal e os *navarasas* tende a vivenciar o *rasa* de forma intensa, armazenando essas emoções na memória para futuras experiências.

No terceiro capítulo, tratamos sobre a cena inicial e elementos formadores da performance *Kathakali* que se diferencia das práticas teatrais ocidentais porque não é apenas uma representação artística, mas um ritual carregado de significados culturais. Antes do início do espetáculo, há uma sequência rigorosa de rituais e preparações físicas, espirituais e técnicas que transformam o ator em um “corpo sagrado” e criam um ambiente propício para a experiência estética e espiritual. Esses elementos introdutórios incluem a purificação do espaço, a preparação dos atores, aquecimento corporal e vocal, ensaio dos músicos e recitação silenciosa de versos, culminando na entrada ritual da performance.

Na performance *Kathakali*, os personagens importantes são apresentados por trás de uma cortina de cetim. A velocidade com que a cortina é aberta varia conforme o tom da cena, rápida para momentos agressivos e lenta para cenas líricas, remetendo às portas do santuário do templo e à importância do ritual do sacerdote. A preparação do espetáculo é intensa, envolvendo cerca de 30 atores, com trabalho noturno dos artistas e figurinistas. A apresentação integra rituais, cânticos em sânscrito, tambores e uma linguagem gestual complexa e simbólica, que funciona como uma “gramática” equivalente à fala, capaz de descrever ações, objetos, sentimentos e traduzir poesia em gestos que encantam o público.

O desfecho da performance *Kathakali* é um momento fundamental que encerra a programação da noite com grande impacto. Normalmente, o espetáculo termina com a morte terrível de um demônio, simbolizando a vitória do bem sobre o mal, numa cena de clímax dramático e confrontos intensos. Essa cena final é marcada por gestos vigorosos, ritmos percussivos acelerados e expressões intensificadas, criando uma energia crescente que culmina na resolução da narrativa. O epílogo, portanto, vai além do simples fechamento cênico, sendo parte essencial da experiência estética e ritualística do *Kathakali*.

Por fim, cabe destacar que os textos em inglês não foram traduzidos, pois essa língua é considerada padrão acadêmico. Entretanto, os trechos em outros idiomas foram traduzidos, com seus textos originais apresentados em notas de rodapé. Além disso, há no final do texto um glossário com as principais palavras em sânscritos e suas traduções. A transliteração das palavras em sânscrito citadas neste artigo segue o IAST (International Alphabet of Sanskrit Transliteration).

Capítulo 1 - O TEATRO RELIGIOSO KATHAKALI

O teatro índia *Kathakali* insere-se num amplo e plural contexto cultural do subcontinente indiano, onde arte e religião são temáticas frequentemente interligadas, na qual a primeira se afirma privilegiadamente em manifestações performáticas que combinam o que designamos comumente como teatro, dança e música.

Com efeito, na música, na dança e no teatro, encontramos obras que refletem as crenças religiosas dos indianos em seus deuses e narrativas. São manifestações artísticas e, ao mesmo tempo, maneiras variadas de liturgia e que se perpetuam de geração em geração. Sendo assim, dança e teatro consagram-se, ao longo da sua tradição histórica da Índia, como performances investidas de elementos peculiares às culturas do subcontinente, conforme será apresentado a seguir.

1.1 Origem e Contexto Cultural

Na Índia existem diferentes estilos de danças. No entanto, as artes indianas possuem um manual (*Nāṭyaśāstra*) que estabelece parâmetros norteadores para seus ensaios e performances, abrangendo maquiagem, figurino, partituras corporais, etc. Assim, o *Nāṭyaśāstra* é tido como o principal tratado do campo da estética ao qual convergem diferentes correntes teóricas e práticas artísticas na Índia. Por isso, diversas artes clássicas declaram sua origem no *Nāṭyaśāstra*, como as danças clássicas *Bharatanāṭyam* e o *Kathak*; os teatros clássicos *Kūṭiyattam* e *Kathakali* (VALERA, 2015, p. 14).

As principais características que definem uma dança/teatro como clássica estão embasadas nos textos antigos como o *Nāṭyaśāstra*. A dança clássica indiana constitui um universo artístico rico e diverso, composto por formas de dança marcadas por identidade própria, movimentos elaborados e gestos profundamente expressivos. Elas são transmitidas de geração em geração, preservando a essência da cultura indiana. São danças que refletem características regionais, valores simbólicos e visões de mundo, dando forma e movimento as narrativas ancestrais.

A dança folclórica indiana enfatiza as celebrações, expressando a vitalidade e o espírito festivo das comunidades que se reúnem para marcar os ciclos da vida, as colheitas e os festivais. Elas são marcadas por intensa energia e entusiasmo, reunindo uma grande diversidade de movimentos dinâmicos, batidas rítmicas dos pés e gestos expressivos que

ultrapassam as barreiras da linguagem verbal, comunicando emoções de forma direta. Nesse contexto, o envolvimento coletivo nas danças folclóricas torna-se central: artistas e público compartilham um mesmo espaço, “[...]retratam atividades da vida diária, ritos e rituais [...]. Elas são executadas por todo o ano em eventos sociais [...]. Há uma total ausência de autoconsciência e estilização sofisticada nas formas folclóricas”.(MARTINS, 2017, p. 34)

A dança indiana semiclássica é um estilo híbrido que combina fundamentos técnicos das danças clássicas com elementos das tradições folclóricas, incorporando abordagens contemporâneas. É uma dança que se baseia no treinamento clássico, mas permite maior flexibilidade, experimentação e criatividade, mantendo um vínculo com a herança estética e cultural da dança clássica indiana.

Semi-classical dance sits beautifully between pure classical Indian dance (like Kathak or Bharatanatyam) and modern choreography. It keeps the grace, hand gestures (mudras), and storytelling aspects of classical styles while making them more accessible and contemporary. At Bolly Dance Anthem, semi-classical pieces often flow with soft music, emotional depth, and elegant postures. Key features: 1. Graceful movements inspired by classical traditions. 2. Use of expressions to narrate emotions. 3. Perfect for those who want a balance of tradition and modernity. (PATHELA, 2025)

Sobre o tratado *Nāṭyaśāstra*, Berthold diz que “[...] tudo o que sabemos a respeito do teatro clássico da Índia é derivado de uma única obra fundamental: o *Nāṭyaśāstra* de Bharata. Todas as trilhas do passado convergem para ele, e tudo o que vem depois é constituído a partir dele.” (BERTHOLD, 2004, p. 33).

Segundo a tradição, “Indra incumbiu ao sábio *Bharata Muni* de criar esse “Quinto Veda”, que popularizasse os ensinamentos tradicionais. *Bharata Muni*, após meditar longamente, concebeu *Nāṭya* como o quinto Veda” (RIBEIRO, 2013, p. 93) Segundo Cippiani:

A palavra Veda quer dizer conhecimento, mas, mais do que isso, destaca-se por seu caráter sagrado e religioso, visto tratar-se de uma compilação de conhecimentos muito antigos, presentes nos quatro Vedas (escrituras sagradas), escritos por volta de 1.500 a.C. Sendo considerado um texto sagrado, o *Natyaveda* tornou-se uma referência importante para os artistas indianos, estabelecendo padrões estéticos e filo sóficos muito precisos e detalhados, criando toda uma cultura teatral que até os dias de hoje continua viva e coesa aos seus princípios. Esse é o contexto religioso que assegura o florescimento do *Natysastra* e o legitima. *Natya* é um veículo para a compreensão da verdade absoluta tão bem expressa nas diversas escrituras sagradas do Hinduísmo. (CIPPICIANI, 2015, p. 54)

Desta forma, *Nāṭyaśāstra* foi escrito por *Bharata Muni* em um período em que a dança ritual, mimo e entretenimento popular uniram-se ao drama. Por isso, o tratado é considerado como um dos escritos mais antigos sobre o teatro e dança da Índia, datado entre 200 a.C. e 200 d.C. Surgindo assim uma nova performance que une diferentes linguagens artísticas (dança, música e teatro) como resultado da vontade do deus *Brahma*.

A palavra *Nāṭyaśāstra* também nos chama atenção para seu significado etimológico. *Nāṭy*, em sânscrito, significa “teatro” (SCHECHNER, 2012). Norteando assim as artes performáticas tradicionais indianas desde sua criação. Afinal, uma arte performática é um “[...] evento artístico existencial fundamental que envolve palavras, gestos, imagens, dança e música.” (LOUNDO, 2021, p. 52)

De acordo com Mota:

Do começo do tratado, temos a inserção da atividade do performer em uma ambiência mística e cósmica. Segundo o relato, em um passado primordial, o povo deste mundo, imerso em profunda selvageria, suplicou aos deuses algo que não só trouxesse sabedoria como também deleite tanto aos olhos quanto aos ouvidos. *Brahma* os atendeu e integrou, em um espetáculo só, todas as artes e ciências, formando um espetáculo de palavras, música, movimentos, atuação e cenotécnica que requer para sua efetivação pessoas inteligentes, sábias, diligentes e com autocontrole. (MOTA, 2006, p. 12).

Toda sabedoria existente no *Nāṭyaśāstra* é resultante do diálogo entre *Bharata Muni* com alguns sábios que desejavam respostas para seus questionamentos sobre os fundamentos do *Nāṭya*. Além disso, composto por 345 páginas e 36 capítulos divididos em três seções, trata sobre as três diferentes linguagens artísticas em que se apresenta a arte indiana: teatro dança e música. Três linguagens que dialogam entre si. Sendo assim, ordenada de forma sistemática, sua estrutura foi construída a partir de diálogos dinâmicos e abrangentes. Conservando seu conteúdo, principalmente, através da tradição oral passada de geração para geração. Preservando o principal entendimento do que é teatro clássico indiano. Sobre isto, Perez Júnior afirma que:

Pode-se dividir o tratado em três grandes blocos segundo a função que assumem no texto. O primeiro seria o constituído pelos cinco primeiros capítulos, o que podemos considerar como uma espécie de prolegômenos. Soma-se a esse o último, que retorna temas do capítulo inicial; o segundo bloco seria o constituído pelos capítulos VI e VII, os quais pode-se considerar como os centrais ou nucleares para o desenvolvimento da estética subjacente a prática da arte performática; do capítulo VIII ao XXXV, são abarcados cada um dos campos de expressão, ou seja, os componentes do

espetáculo cênico os quais compõem subdivisões temáticas do texto, mas sem equivalência estrita com a divisão em capítulos (PEREZ JÚNIOR, 2015, p. 43).

Desta forma, compreende-se que há, por parte do autor, uma nítida intenção de organizar e formalizar um conjunto de saberes artísticos por meio de orientações minuciosas. Essa proposta de sistematização surge em um contexto no qual não havia, até então, uma obra que reunisse de maneira abrangente e estruturada os princípios fundamentais da prática teatral na tradição indiana.

Nesse sentido, o tratado é considerado a primeira tentativa efetiva de consolidar o teatro indiano em uma forma teórica coerente, servindo não apenas como manual técnico para os artistas, mas também como um marco fundacional da estética performática clássica, ao integrar preceitos filosóficos, rituais, poéticos e cênicos em uma única obra. Para um melhor entendimento, Perez Júnior apresenta a listagem dos capítulos. Eles estão da seguinte maneira:

I. A origem da arte dramática, II. A sala de apresentação (regras de construção), III. Rito de apropriação ao palco e aos deuses, IV. A dança de *Siva* (Tandava) V. Preliminares (a apresentação) VI. Experiência estética (*rasa*), VII. Estados emocionais (*bhava*) arte dramática VIII. Gestos dos Membros Menores IX. Gestos dos Membros Maiores X. Gestos dos Membros Maiores XI. Caris (unidades coreográficas) XII. Mandalas (unidades demográficas) XIII. A movimentação do personagem pelo palco XIV. Estilos regionais e a natureza das peças, XV. Representação verbal e prosódia, XVI. Padrões de métrica, XVII. Conceitos de composição poética, XVIII. Regras para o uso das diferentes línguas, XIX Regras para o uso das diferentes línguas XX. Dez gêneros de peças, XXI. O enredo, XXII. Estilos, XXIII Ornamentos, decoração corporal e objetos de palco (*aharya*), XXIV. Harmonia na representação, XXV. Interagindo com cortesias, XXVI. Representação: miscelânea, XXVII. O sucesso da representação dramática XXVIII. Instrumentos musicais, XXX. Instrumentos ocios, XXXI. Formas de medida do tempo, XXXII. *Cncoesdhruva*, XXXIII. Instrumentos cobertos, XXXIV. Tipologia de personagens, XXXV. Distribuição de papéis aos atores, descida das artes performáticas para a terra. (PEREZ JÚNIOR, 2015, p. 43).

De acordo com o entendimento de Eugênio Barba e Nicola Savarese, o ator oriental “[...] possui uma base orgânica e bem testada de ‘conselho absoluto’; isto é, regras de arte que codificam um estilo de representação fechado ao qual todos os atores de um determinado gênero devem adequar-se.” (1995, p. 8). Tal entendimento pode também ser visto nas 8 emoções purificadas (*rasa*), que resultam nas expressões faciais, os *astarasa* (oito *rasas*). Por

isso, “[...] o treinamento da expressividade facial é um ponto fundamental em quase todas as culturas teatrais orientais clássicas.” (RIBEIRO, 1999, p. 63).

Seguem abaixo os termos em *sânscrito* e sua tradução, conforme Loundo (2021, p. 62):

- (i) *srngara* ou amor/paixão;
- (ii) *hasya* ou alegria/risada;
- (iii) *karuṇya* ou compaixão;
- (iv) *raudra* ou fúria/ódio;
- (v) *vira* ou heroísmo;
- (vi) *bhayanaka* ou repulsa;
- (vii) *bibhatsa* ou medo;
- (viii) *adbhuta* ou admiração.

Assim *Nāṭyaśāstra*, a partir de sua orientação, resulta em um método, neste caso a performance (*abhinaya*), a fim de alcançar uma experiência estética (*Rasa*). Uma experiência que considera “o corpo como protagonista e as emoções como sua dinâmica: a doutrina rasa. O principal fator protagonista da performance (metodologia) meditativa é o corpo.” (LOUNDO, 2021, p. 59).

Logo, a ênfase religiosa dada a cena propõe uma performance que torna ainda mais interessante a cultura indiana ao olhar ocidental. Fonte de experiências artísticas capazes de colaborar para a melhor formação do ator oriental e também ocidental, através de técnicas que diferem consideravelmente das utilizadas no teatro ocidental, possibilitando ao público uma experiência estética (*rasa*) singular. Afinal:

[...] a arte performática descrita por *Bharata* é centrada imediatamente na modalidade do estado emocional e da experiência estética a ser despertada na audiência. Para isso, faz uso de todos os campos expressivos, ou seja, dança, gestualidade, música, voz, maquiagem, figurino, poesia, e, também, narrativa. Dança e música são tão constitutivas do espetáculo quanto a encenação do roteiro, inexistindo subordinação entre essas duas instâncias, de modo que uma aproximação possível, no Ocidente seria com a ópera. (PEREZ JÚNIOR, 2015, p. 35)

O tratado também possibilita refletir sobre a distinção entre a arte indiana e a arte ocidental, como cada uma delas entende os sentimentos e emoção na cena. Conforme explica Valera:

No *Naty-sastra*, *Bharata Muni* apresenta de forma sucinta o conceito de *bhava* (sentimento) e de *rasa* (emoção). Isso nos remete ao que distingue a arte dramática indiana da arte dramática ocidental: a primeira dá preferência as emoções, ao passo que a segunda dá preferência ao enredo. (VALERA, 2015, p. 68).

Ordenado de forma sistemática, sua estrutura foi construída a partir de diálogos dinâmicos e abrangentes. E seu conteúdo foi preservado, principalmente, através da tradição oral passada de geração para geração. Uma memória que atravessou o tempo e se manifesta nos diversos corpos em cena. Então temos no *Nāṭyaśāstra* uma narrativa que abrange estética e devoção a um deus. Que possibilita encenações que são laboratórios de vidas. Neste caso, podemos dizer que “este laboratório experimental de teatro-drama é uma verdadeira “fábrica” de recordação alimentada pela metodologia da performance meditativa.” (LOUNDO, 2021)

Essas artes são consideradas clássicas pois, segundo Joachim Andrade (2007) “[...] possui dois critérios para ser atribuída como tal: o primeiro critério é a fidelidade à ancestralidade e o segundo é a fidelidade à tradição e à transmissão Mestre-Discípulo.” (ANDRADE, 2007 *apud* MARIANI, 2020, p. 7).

Com isso, declaram sua origem no *Nāṭyaśāstra*, as danças clássicas *Bharatanāṭyam*, *Kathak*, *Odissi*, *Manipuri*, *Kuchipudi*; os teatros clássicos *Kūṭiyattam* e *Kathakali*. Essas danças têm como principais características a representação dos sentimentos e sua relação com o Hinduísmo. Visto que “[...] a dança era utilizada como um instrumento de devoção e preservação das raízes, pois, segundo crenças nos antigos escritos do *Nāṭyaśāstra* acreditava-se que os deuses haviam criado as artes expressivas com o intuito de promover aos mortais um passatempo que também lhes oferecessem ensinamentos.” (MARIANI, 2020, p. 7). Dando ao espectador uma experiência estética que afeta suas crenças e percepção do mundo.

Bharatanatyam, considerada uma expressão folclórica, teve sua origem no sul da Índia, no Estado Tamil Nadu. Entre as danças clássicas, é a mais antiga e mais popular:

A origem da dança hindu se dá a partir da chamada “dinâmica de pequena e grande tradição” sendo a Grande Tradição, oriunda de uma tradição hegemônica, ou então chamada de “tradições textuais” ou ainda de “ortodoxa”. Ou seja, são guiadas por um grande aparato, as quais possuem livros sagrados e grandes instituições a seu favor. (MARIANI, 2020, p. 5).

A linguagem facial, para narrar histórias da mitologia, através dos dançarinos, expressa sentimentos durante a dança. Uma dança que originalmente era realizada por mulheres pertencentes ao templo e dedicadas à arte. Durante a performance, os pés também criam percussão, aumentando progressivamente os ritmos complexos. Acompanhado pela música clássica indiana, carnático. Além disso, “[...] o Bharata *Nāṭya* possui linhas geométricas perfeitas, sequências de movimentos de extrema rapidez.” (LIMA, 2021, p. 34).

Manipuri, surgiu em Manipur, estado da Índia situado na região norte. O significado da palavra é “a pedra preciosa” (ou jóia) do país. Uma performance que descreve momentos da vida do deus Vishnu. Esta dança teve seus primeiros registros a cerca de 100 d.C. E, de acordo com Marcucci, “[...] devido à sua localização geográfica, não sofreu praticamente influência até o século XV. Após este período, com a chegada do Hinduísmo, novas composições baseadas na vida de Radha e Krishna, foram inseridas.” (MARCUCCI, 2010, p. 14). Inclusive possui vários elementos das danças indianas. Uma dança que destaca mais os movimentos corporais do que os faciais. Corpos que se movimentam de maneira ligeira semelhante a uma cobra.

A presença de mulheres é permitida, apresentando assim uma dança com homens e mulheres, onde são apresentadas características masculinas e femininas, na mesma cena. Variando entre movimentos intensos e leves.

Kathak, teve sua criação no norte da Índia, próximo do Rio Ganges entre 500 a. C. e 500 d. C. A palavra *Katha* significa “contar história”. Inclusive “[...] a origem da arte *kathak* vem dos kathakars da região Norte de onde hoje se situa a Índia nos tempos antigos, que eram contadores de histórias viajantes.” (RIBEIRO, 2023, p. 9). Homens que contavam histórias (contos mitológicos das escrituras indianas) nas praças com gestos e expressões faciais. Por isso é considerada uma dança que originalmente tinha a função de contar histórias para a diversão de um público. Desta maneira “na arte de contar histórias, a noção do corpo como um arquivo, um repositório vivo de memórias pertencentes a uma tradição, trouxe essa arte para um patamar muito alto quanto à técnica e à alta performance.” (RIBEIRO, 2023, p. 9)

Além disso, a dança possui uma inicial tradição templária e influência persa no período em que foi levada para apreciação da corte Mughal. Sobre tudo ela age “[...] envolvendo interação sutil entre quietude e velocidade, e é representada através de expressividades emocionais que narram histórias, assim como virtuosismo técnico.” (MITRA apud SOARES, 2018, p. 89).

Na imagem a seguir, observa-se um casal de dançarinos fazendo movimentos típicos da dança indiana. De maneira técnica eles utilizam os braços, pernas e expressões faciais.

Figura 1 - Sharmila Sharma e Rajendra Kumar Gangani em apresentação no Museu Guimet de Paris (novembro de 2007)



Fonte: Wikipedia (2022).¹

Giros e trabalho com os pés, são as características da dança indiana, atingindo assim um alto nível de dificuldade. Em sua análise, Marcucci declara que:

A recitação de sílabas e as expressões faciais são também valorizadas, e as vestimentas típicas dessa dança são duas. A primeira, relacionada à cultura mulçumana, é mais simples, e é composta por um véu colocado na cabeça, e uma saia mais curta em que é possível observar os guizos. E a segunda, mais relacionada à cultura hindu, é composta de um xale, que se sobrepõe a uma blusa curta e uma saia comprida. (MARCUCCI, 2010, p. 13).

Odissi é uma das danças mais antigas da Índia, tendo sua origem no estado de Orissa, região situada no leste da Índia, com raízes que remontam a mais de 2000 anos. Apesar da sua história ser muito antiga, esta dança passou por uma transição de força e declínio. Antes do século XVII, a dança Odissi era altamente valorizada. A nobreza apoiava as artes, e era comum que homens e mulheres da realeza também fossem dançarinos. Contudo, depois desse período, a valorização dos dançarinos começou a diminuir. Neste caso as dançarinas passaram

¹ KATHAK. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2022]. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kathak>. Acesso em: 9 jul. 2025.

a ser vistas de forma negativa, sendo associadas à prostituição, e o movimento “Anti-Nautch”, promovido pelos britânicos. Por isso quase levou à extinção da dança Odissi.

Apesar das dificuldades enfrentadas, Odissi teve como gurus grandes coreógrafos. Um desses coreógrafos/dançarino foi Kelucharan Mohapatra (8 de janeiro de 1926 – 7 de abril de 2004), responsável por reviver a dança Odissi no século XX. Desde jovem, Mohapatra se dedicou à dança, estudando com grandes mestres de Odissi.

Reconhecido por sua técnica e expressão, ele procurou ampliar o repertório tradicional da Odissi, criando coreografias inspiradas em textos antigos e esculturas de templos. Além disso, seu talento fez com que fosse considerado um dos maiores mestres da dança clássica indiana, ajudando a tornar a Odissi conhecida dentro e fora da Índia.

Cabe também destacar que:

O Odissi ramificou-se em três escolas: Mahari, ligada à tradição Devadasi, que diz respeito às bailarinas mulheres que dançam dentro dos templos para as divindades; Nartaki, que seria a tradição de Odissi que se desenvolveu nas cortes; e Gotipua, realizada por crianças do gênero masculino usando trajes femininos e interpretando papéis femininos. (ANDRAUS, 2013, p. 77).

Segundo Andraus, “[...] em termos cinestésicos, o Odissi diferencia-se dos demais estilos pelo uso do tronco, que concede a este estilo uma sinuosidade que lhe é peculiar. O trabalho de tronco aparece especialmente nas técnicas conhecidas pelo nome de Tribhangi.” (ANDRAUS, 2013, p. 78). O autor fala que:

Existem coreografias que são tradicionais e que todo bailarino de Odissi pratica. Uma delas é o Dashavatar, que, literalmente, significa “as dez encarnações de Vishnu”. Na coreografia são representadas as encarnações de Vishnu; por exemplo, Matsya (peixe), Kurma (tartaruga), Varaha (javali) e Narasimha (meio homem, meio leão) [...] A coreografia é inspirada na primeira parte da obra Gita Govinda, escrita por Sri Jayadeva, no século XII, que narra o relacionamento entre Krishna e uma gopi chamada Radha. (ANDRAUS, 2013, p. 78).

Kuchipudi, considerada, em princípio, uma dança folclórica, foi criada no século XV, na Vila de Kuchelapuram no estado de Andra Pradesh, no sul da Índia. Inicialmente, era uma dança realizada apenas por homens (artistas brâmanes), mas a partir do século XX as mulheres começaram a praticar. Podendo ser em grupos ou solos. A dança é realizada de maneira ágil e vivaz, com um prato de metal sob os pés e um pote de água na cabeça. O

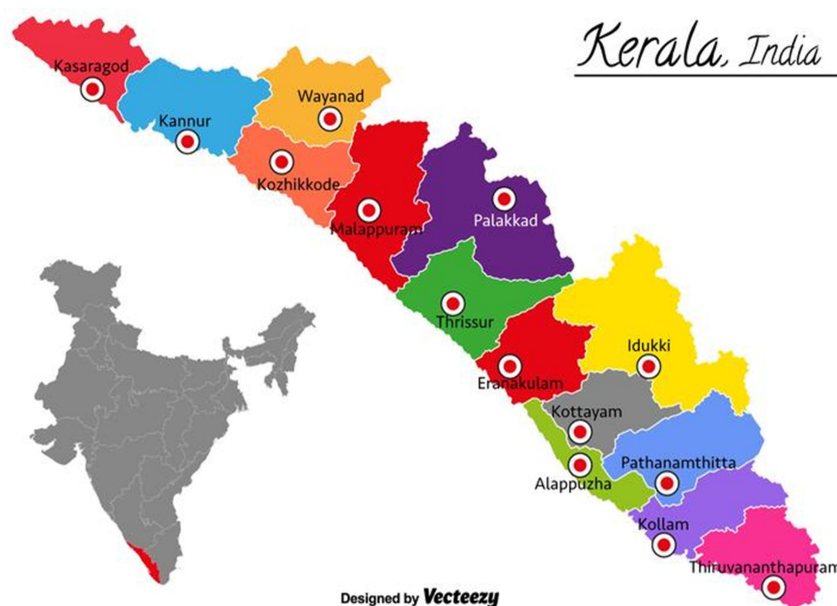
dançarino se move pelo palco, movendo o prato com os pés sem deixar a água cair. Giros, saltos e interpretação de histórias também constroem a performance.

Além das danças como manifestações artísticas, temos o teatro *Kathakali*. Um espetáculo que une teatro e dança, onde cada cena reflete a cultura do povo indiano, através das cores, músicas e rituais. Inicialmente, um “[...] estilo masculino originário do estado do *Kerala*.” (Gomes, 2017, p. 155), que se destaca desde sua origem, até os dias atuais, como um teatro religioso, conforme será apresentado neste capítulo. Como afirma Ribeiro:

Uma performance de *Kathakali* não é “apenas” uma performance teatral. É uma cerimônia na qual o ingrediente mais importante é, claramente, o componente dramático, mas nela tomam parte outros elementos: a dança, o ritual, a revisitação dos mitos e seus signos, a reafirmação dos valores religiosos, os ideais de honra guerreira e um singular fruir estético. Tudo isso amalgamando uma estética única no mundo, revestida de uma potente teatralidade, que recria sobre a cena uma dimensão que transborda a realidade. E faz do palco um território místico onde homens e deuses dialogam, em silêncio, como iguais e repisam passo a passo, gesto a gesto, noite após noite, a grande paixão dos seres humanos sobre a Terra e sua relação com tudo aquilo que os ultrapassa. (RIBEIRO, 2013, p. 1).

O “*Kathakali* significa literalmente ‘representar histórias (RIBEIRO, 2013, p. 86), que remetem as crenças do Hinduísmo. Um espetáculo que une teatro e dança, onde cada cena reflete a cultura do povo indiano, representando nele as cores, as músicas e os rituais da Índia. Um teatro que surgiu em aproximadamente 500 anos, “[...] na antiga região do *Malabar*, no extremo sudeste da Índia.” (RIBEIRO, 2021, p. 102). Exatamente no Estado de *Kerala*, uma região (destacada de vermelho na imagem), conforme apresentada no mapa a seguir, limitada por praias/ pelo mar no sudeste da Índia. Uma região antiga, cheia de templos. Destacando-se como uma cidade de rituais e religiosidade, exercendo assim forte influência religiosa nas artes. Afinal, “[...] a vida cotidiana em *Kerala* está intimamente associada ao culto de deuses. *Kerala* é a terra dos templos. Sua estreita área territorial abriga mais de dois mil templos em atividade e outros muitos inativos.” (RIBEIRO, 2004, p. 1).

Figura 2 - Mapa de Kerala

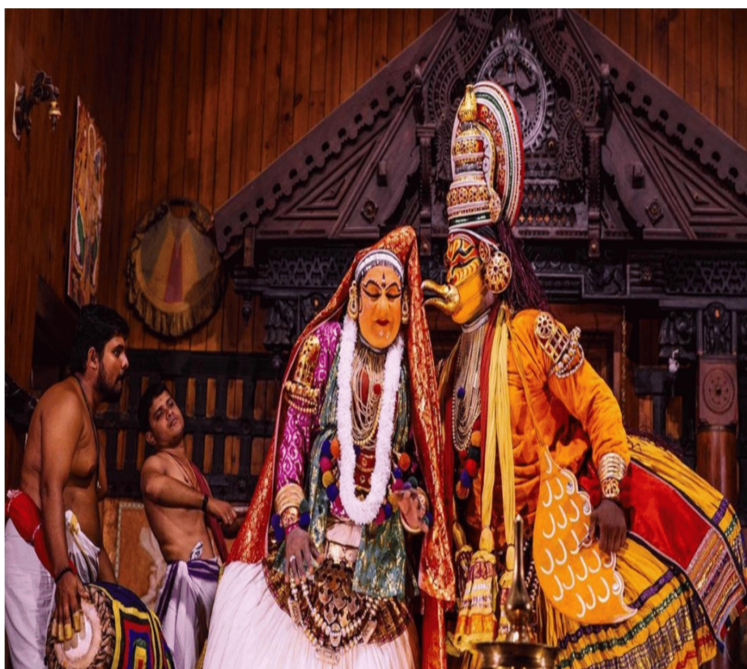


Fonte: VECTEEZY [2025].²

Neste contexto religioso, o teatro *Kathakali* passou por um longo desenvolvimento. De acordo com Ribeiro, “[...] sua forma acabada ocorreu no final do séc. XVII, mas suas raízes culturais são encontradas em rituais dramatizados cujas primeiras documentações remontam a quase dois mil anos.” (RIBEIRO, 2021, p. 102). Por isso ele tem uma grande relevância histórica e artística para os indianos. Uma performance que adota elementos próprios da cultura local, tal como pode ser visto na próxima figura de uma apresentação local com várias imagens dos deuses.

² VECTEEZY. **Mapa do vetor Kerala Índia Vetor Grátis e SVG Grátis**. Eezy LLC: Bowling Green, [2025]. Disponível em: <https://pt.vecteezy.com/arte-vetorial/155646-mapa-do-vetor-kerala-india>. Acesso em: 9 jul. 2025.

Figura 3 - Encenação do teatro Kathakali



Fonte: Viajar entre viagens (Blog), (2020).³

Por esta razão, podemos dizer que, no decorrer do tempo, o *Kathakali* teve diferentes influências, que podem ser vistas na imagem anterior, resumidas da seguinte forma:

Kathakali tomou emprestado generosamente formas existentes de artes clássicas, folclóricas e rituais. Por seu conteúdo teatral, *Kathakali* deve muito ao *kutiyattam*, a única tradição teatral sânscrita sobrevivente na Índia. Por sua maquiagem e figurinos intrincados, intrigantes e coloridos, o *Kathakali* é altamente devedor ao *Kalamezhuthu* (desenho floral) nos templos *Bhagawathi Theyyam* e *Mudiyett*, as tradições rituais populares. Os exercícios corporais nesta tradição de dança-teatro são uma adaptação do *Kalaripayatt* (arte marcial tradicional de *Kerala*). A música vocal e instrumental do *Kathakali* é uma inspiração definitiva da tradição indígena de canto e percussão nos templos hindus. De todas as artes tradicionais dos templos atualmente em voga, o *Kathakali* comanda apreciação e reconhecimento universal, pois é a influência da dança, do teatro, da música vocal e instrumental. (KALAMANDALAM, 2025, sem paginação).⁴

³ VIAJAR ENTRE VIAGENS (BLOG). **Danças tradicionais que deve ver em Querala | Índia**. Guimarães, 2020. Disponível em: <https://viajarentreviagens.pt/india/artes-dancas-tradicionais-querala-india/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

⁴ KALAMANDALAM. **Department of Kathakali: An Overview**. Kerala Kalamandalam Deemed University For Art & Culture: Cheruthuruthi, 2025. Disponível em: <https://kalamandalam.ac.in/kathakali/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

Além de unir diversas influências culturais, estéticas e religiosas ao longo de sua formação, o teatro *Kathakali* incorporou, em seu sistema de instrução, elementos específicos das práticas pedagógicas predominantes nas instituições educacionais (públicas e privadas) presentes em diferentes períodos históricos. Refletindo, assim, um processo contínuo de adaptação dos métodos de ensino utilizados na formação dos artistas. Dessa maneira, o treinamento no *Kathakali* não representa apenas a preservação de saberes tradicionais, mas também a interação com modelos institucionais formais que influenciaram sua estrutura pedagógica com o passar do tempo.

Sendo assim, primeiramente vamos tratar, de maneira breve, sobre as primeiras configurações desenvolvidas para que a performance tenha se tornado da maneira como temos visto hoje. Uma trajetória cheia de ensinamentos que foram perpetuados através de gerações, de pais/gurus para filhos/discípulo, afinal, “normalmente os aprendizes de *Kathakali* iniciam seu aprendizado muito cedo, entre os oito e doze anos de idade.” (RIBEIRO, 2013, p. 92). Desta forma, desde sua infância os alunos adquirem ensinamentos como equilíbrio corporal, postura, musicalidade, etc.

1.2 Pedagogia e religiosidade na formação dos atores

Cabe destacar que, de acordo com Ribeiro, “[...] o preparo de um ator para o *Kathakali* [...], obedece a antigas tradições guerreiras reservadas aos filhos de famílias *Kshatrias*.” (1999, p. 51) Fazendo parte de um sistema de preparação de guerreiros e casta, conforme o Hinduísmo.

Ainda segundo Ribeiro, no desenvolvimento do ensino do *Kathakali* “a formação física desses atores dançarinos tinha como base a antiga tradição de formação guerreira e marcial [...]” (RIBEIRO, 2021, p. 114) Dando assim um preparo para além da formação artística, uma formação psicológica e física com aperfeiçoamento militar. Desenvolvendo músculos, e forjando a mente para a ação espetacular. Desta forma, “[...] o corpo do ator é modelado durante anos para manter a alta qualidade de energia durante toda a performance.” (RIBEIRO, 2021, p. 118).

Sendo assim, “[...] na tradição antiga, os meninos dessa casta deveriam obrigatoriamente se submeter, desde tenra idade, a uma rígida preparação para as atividades militares. Tal sistema se assemelha a estrutura espartana de formação física e militar de infantes.” (RIBEIRO, 2021, p. 114). Unindo arte e atividades físicas para atingir uma formação diferenciada e contextualizada com a cultura indiana.

Contudo, percebe-se que ainda hoje:

Um estudante de atuação/dança *Kathakali* deve passar por uma série de exercícios físicos além de aprender os textos de todas as peças *Kathakali* em voga. [...] os professores massageiam o corpo encharcado de óleo dos alunos da cabeça aos pés nas primeiras horas da manhã. Cada parte do corpo é treinada repetidamente no *Kalari*, após o qual o aluno entra em um *cholliyattakalari* completo, onde há uma integração virtual de atuação, dança e música - vocal e instrumental. *Cholliyattam* é, em termos reais, uma performance para o templo sem maquiagem e fantasias. (KALAMANDALAM, 2025, sem paginação).⁵

O papel do instrutor também é fundamental. Ha milênios os mestres (gurus) na Índia vêm utilizando um método de aprendizado considerado perfeito pela sociedade indiana. Assim, o saber, que inicialmente era oral, foi transmitido através de muitas gerações pela palavra falada. Logo, essa tradição oral exigiu um representante, neste caso o *guru*. Seu papel era tão relevante que havia fé na eficácia do seu ensino. Dando origem ao entendimento de que “[...] o que se aprende confiando nos livros, e não se aprende de um mestre, não brilha intensamente numa assembleia.” (BARBA, 2012, p. 38).

Diante disso, a boa relação do mestre com o aluno também é fundamental para a prática de ensino do *Kathakali*. Neste contexto, o *guru* possui papel relevante para o entendimento das técnicas utilizadas no *Kathakali*. Segundo Barba e Savarese “Os discípulos confiam no guru por eles escolhido como a chave para o rico mundo da atividade criativa.” (1995, p. 30).

Para entender melhor esta relação cabe destacar os apontamentos de Ribeiro, quando diz que:

A relação entre mestre e aluno é um elemento peculiar da cultura indiana. Na Índia essa relação é conhecida como *gurukulam* (ou, aproximadamente, “sistema de gurus”) ou *gurushishya parampara* (ou, aproximadamente, “tradição de gurus e aprendiz”). Neste sentido, a palavra guru contém um significado bem diferente da palavra professor. O papel do guru também possui maiores abrangência e profundidade, implicando uma relação com vários níveis e aspectos de ensinamentos. (RIBEIRO, 2013, p. 89).

⁵ KALAMANDALAM, 2025.

Figura 4 - Professor ensinando seus alunos na classe de Kathakali



Fonte: RICHMOND (2005).⁶

Na figura anterior observa-se alunos diante de seu *guru*. Hoje os *gurus* ainda são amplamente reverenciados e reconhecidos pela amplitude de conhecimento tradicional, contribuindo assim para o alcance do verdadeiro esclarecimento (RIBEIRO, 1999).

Portanto, de acordo com algumas tradições, a fim de conduzir melhor o discípulo, o mestre leva-o para sua casa. Segundo Flood, “[...] o estágio de estudante celibatário (*brahmacarya*) refere-se a um período que se inicia, tradicionalmente, após a iniciação na casta superior (*upanayana*) e no qual o jovem bramane passa a residir na casa de seu mestre (*acarya, guru*) para aprender os Vedas.” (FLOOD, 2014, p. 93).

Na próxima figura nota-se uma das práticas mais importantes no preparo do ator, a massagem. Esta massagem é feita pelo mestre que conduz todo o preparo.

⁶ RICHMOND, Farley. **Kathakali actor training 2**. YouTube: San Bruno, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=30iwRWW2FLY>. Acesso em: 9 jul. 2025.

Figura 5 - Massagem corporal no aluno de Kathakali



Fonte: INDIAVIDEODOTORG (2009).⁷

Cabe destacar que para que existir uma relação de orientação (duradoura) entre mestre e aluno é necessário a aceitação da autoridade religiosa do *guru*. E essa autoridade é percebida através de suas orientações pedagógicas e espirituais. Levando o discípulo, a cada encontro, ao desenvolvimento espiritual.

Gurukulam e o método dos gurus. Assim, na Índia, essa relação entre mestre e discípulo é definida como *gurukulam* (o sistema dos gurus). Cabe destacar que a palavra possui a seguinte estrutura: “[...] a sílaba *guru* significa escuridão, a sílaba *ru*, o destruidor dessa escuridão. Devido a seu poder de destruir a escuridão, ele é denominado *guru*.” (Advaya Taraka Upanishad apud, 2021, p. 81).

Tradicionalmente, a expressão “guru” é compreendida como “aquele que remove as trevas” (*gu + ru*) ou ainda “aquele que é prenhe, pesado de conhecimento” (*guru*). O mestre é aquele que retira as vendas, os antolhos que cegam a compreensão da verdadeira natureza do *ātman* – nossa subjetividade e identidade mais profunda – e a sua figura desde cedo foi selecionada para a devoção. (ANDRADE, 2014, p. 54).

A tradição e seriedade imbuída no papel do mestre, faz com que seja tratado com respeito e lealdade pelos seus discípulos. Favorecendo assim a aceitação da instrução durante

⁷ INDIAVIDEODOTORG. **Children Body Massage - Kathakali Training Students - Kerala India**. YouTube: San Bruno, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x5f0k27iPeM&t=60s>. Acesso em: 9 jul. 2025.

o tempo em que estarão juntos e aperfeiçoando o conhecimento e as técnicas. Desta maneira, o discípulo, que era iniciado por seu *guru*, comprometia-se a respeitar os valores da tradição e da comunidade. Sendo dado um novo nome, ao mesmo tempo que era iniciado ao mantra sagrado. Esta iniciação exigia o celibato e renúncias. Sendo possível ter uma base social que incluía chefes das famílias (FLOOD, 2014).

No entanto, a exclusividade no ensino do *Kathakali* deixou de ser apenas do *guru*. Instituições (públicas e privadas) foram criadas para receber alunos com o objetivo de aperfeiçoar, e apresentar as performances através de seus espetáculos. Assim, fundada em 1930 e considerada a primeira escola pública de ensino rigoroso do *Kathakali*, “[...] a *Kalamandalam* (literalmente, academia de artes) foi criada com o objetivo de resgatar as artes tradicionais de Querala.” (RIBEIRO, 2021, p. 103). Nas palavras de Ribeiro:

Com a decadência do sistema de gurus, atualmente as escolas possuem a preponderância no ensino do *Kathakali*. Entre as instituições privadas, os métodos de ensino divergem, ora se aproximando de um modelo moderno de ensino, ora resgatando os princípios tradicionais do *Gurukulam*. A única instituição governamental para o ensino de *Kathakali* no estado é a *Kerala Kalamandalam Government School*. Nesse caso específico, o ensino obedece a leis federais e segue a mesma orientação modernizante que qualquer escola pública, possuindo um tempo fixo de duração dos cursos e reavaliando a relação entre professor e aluno. (RIBEIRO, 1999, p. 53).

Apesar da descentralização do ensino das mãos dos *gurus*, a instituição de ensino *Kalamandalam* manteve a valorização destes mestres que continuam tendo grande representação na cultura indiana. De acordo com a instituição:

Desde o seu início, *Kalamandalam* teve no corpo docente de *Kathakali* Gurus de alto escalão, incluindo *Pattikkamthodi Ravunni Menon* e *Thakazhi Kunju Kurup*. *Thiruvillwamala Venkichan swamy* que revolucionou o papel de *maddalam* em *Kathakali* e *panchavadyam* serviu em *Kalamandalam* enquanto decano da música vocal de *Kathakali*, *mundaya Venkitakrishna Bhagavathar* estava intimamente associado a *Kalamandalam*. *Kalamandalam Krishnan Nair*, a primeira estrela *bmega* em *Kathakali*, *Kalamandalam Ramankutty Nair*, a personificação da graça e disipline no *angikabhinaya* e *Kalamnadalam Padmanabhan Nair*, os intransigentes *Acharya* da escola *Kalluvazhi*, eram artistas eminentes que mantinham o prestígio de sua alma mater. (KALAMANDALAM, 2025).⁸

⁸ KALAMANDALAM. **Department of Kathakali**: An Overview. Kerala Kalamandalam Deemed University For Art & Culture: Cheruthuruthi, 2025. Disponível em: <https://kalamandalam.ac.in/kathakali/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

Na figura abaixo temos dois conceituados *gurus*: Vallathol Narayana Menon e Mukundaraja.

Figura 6 - Kerala Kalamandalam e seus fundadores



Fonte: KALAMANDALAM (2025).⁹

Ressaltamos que entre a prática pedagógica da instituição está o ensino da musicalização, a fim de que os instrumentos em cena acompanhe o ritmo dos atores. Uma performance que “[...] inicialmente, era um estilo de dança-teatro masculino.”(RIBEIRO, 2021, p. 102). Agora tem no seu treinamento homens e mulheres que desenvolvem habilidades, inclusive voltadas para a área musical. Gomes enfatiza que:

O treinamento quotidiano dos alunos-atores com os alunos-músicos é um aspecto do aprendizado que não deve ser subestimado. Esta constância faz com que o tempo-ritmo seja de tal modo interiorizado, que quando o ator consegue criar a justa harmonia com os músicos em cena, temos a impressão que o seu corpo está produzindo os sons que ouvimos. [...] Além disso, a mesma “massagem rítmica” dos tambores, que provoca no espectador um efeito hipnótico durante a performance, agindo no corpo dos jovens atores por muitíssimas horas durante muitíssimos dias, ajuda a desenvolver a

⁹ Idem nota anterior.

sensibilidade necessária para representar os sentimentos e executar as ações com o tempo- ritmo justo e consequentemente de modo convincente. (GOMES, 2009, p. 352).

Cabe também destacar que a característica mais comum dos atores e dançarinos de diferentes partes do mundo é o abandono do equilíbrio cotidiano em favor de um equilíbrio "precário" ou extra-cotidiano. O equilíbrio extra-cotidiano exige um esforço físico maior (BARBA; SAVARESE, 1995). E para atingir este equilíbrio são necessários constantes treinamentos preparando assim o corpo e a mente. Nos treinos, seja de maneira individual ou em duplas, os alunos tentam manter o equilíbrio, desafiando assim o corpo em seus limites. A resistência durante os treinos é de extrema importância para que o processo apresente os resultados esperados.

A essência do desempenho está no equilíbrio do aluno, conforme mostra a imagem abaixo. Segundo Nunes: “O equilíbrio e o desequilíbrio do corpo exercitado em técnicas corporais no teatro e na dança acontece pelo uso direcionado e ampliado de uma condição que já é própria da operacionalidade do corpo.” (NUNES, 2002 p. 90).

Figura 7 - Alunos de Kathakali treinando equilíbrio



Fonte: TRAMPTRAVELLER (2020).¹⁰

¹⁰ TRAMPTRAVELLER. **Kerala Kalamandalam Kathakali Class View**. Kerala, 2020. Disponível em: <https://tramptraveller.com/photo-gallery/india/thrissur-kerala/kerala-kalamandalam-kathakali-class-view/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

Esses métodos de ensino traduzem uma arte considerada “clássica” devido suas especificidades tão distintas. Entretanto, “[...] a definição do termo “clássico” é permeada por diversos elementos como a questão da antiguidade/atualidade, [...] de ter como objetivo maior a questão espiritual/entretenimento.” (MARTINS, 2017, p. 47). Assim, o termo “clássico:

É, no entanto, adotado pelos estudiosos indianos, que também criaram critérios para classificar as diversas manifestações cênicas indianas como clássicas (*margi*), quando estão fundamentadas na tradição dos tratados antigos – em especial o *Nāṭyaśāstra* – ou populares (*desi*), quando não possuem essas referências. Atualmente, essa classificação é determinada oficialmente pela *Sangeet Natak Akademy* – instituição governamental de fomento as artes cênicas. Os estilos *Orissi* e *Kathakali* são considerados clássicos, ao lado de outros, como *Bharata Natyam*, *Manipuri*, *Kathak*, *Kuchipudi*, *Mohini Attam* e *Sattriya*. (GOMES, 2017, p. 177).

Por fim podemos dizer que:

O teatro *Kathakali* e o teatro *Therokothu*, duas formas dramáticas ligadas ao universo das culturas clássica e popular da Índia, nos forneceu indicadores de um diálogo intercultural permanente entre Oriente-Occidente que acrescentou novas possibilidades formais para os encenadores modernos da Europa e dos EUA. Essa proposta de síntese entre a dança e o teatro representou para os artistas uma espécie de leitmotiv que persistiu em muitas proposições da dança e do teatro no século XX, mas também no modo como viria possibilitar a conquista de um novo estatuto para o ator/intérprete/bailarino no que este passaria a conceber sua arte como uma nova dramaturgia do corpo, i.e. uma dramaturgia cênica. (SANTO, 2011, p. 42).

Este contexto cultural e pedagógico do teatro *Kathakali*, que também é reflexo da religiosidade indiana, resulta em uma performance que apresenta uma dramaturgia peculiar as artes tradicionais indianas.

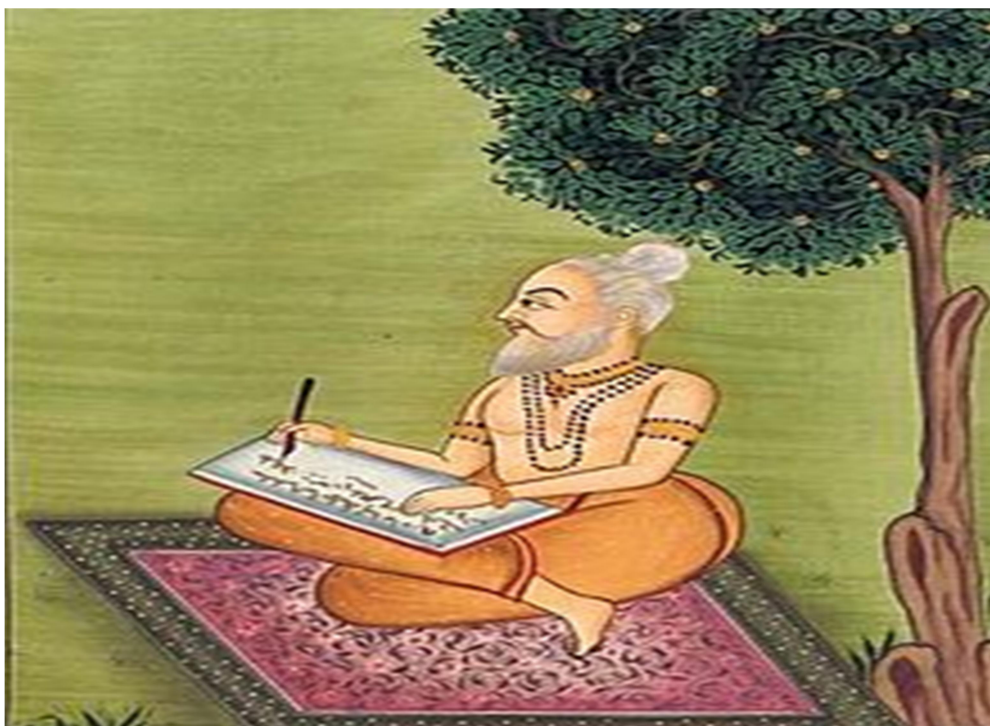
Conforme foi dito anteriormente, o teatro *Kathakali* utiliza uma linguagem artística que reflete a religiosidade existente na Índia. Seu aspecto religioso destaca-se nas performances que são realizadas em forma de rituais, apresentando histórias mitológicas como: *Ramayana*, *Mahabharata* e *Bhagavad Purana*. Segundo Bolland:

Thirty-six plays which are generally considered to be the best examples of Kathakali literature now being performed. The plays are based mainly on stories from the Hindu epics Mahabharata and Ramayana and from the Bhagavata Purana, though often there are variations between the Kathakali

text and the mythological stories on which they are based. (BOLLAND, 1980, p. 14).

O *Ramayana* (feitos de Rāma) é um épico sânscrito do cânon hindu, cujo autor é o poeta Valmiki. O poeta foi retratado na figura a seguir, embaixo de uma árvore escrevendo o *Ramayana*.

Figura 8 - Impressão artística do sábio Valmiki compondo o Ramayan



Fonte: RAMAYANA (2025).¹¹

O texto é datado de aproximadamente 200 a.C. Uma história muito popular no sul e sudeste da Ásia, narrada em mais de 24000 versos, nos sete livros que contam a história da sétima encarnação do deus Viṣṇu, Rāma, que vem a terra para salvar o *dharma*.

Conta que Rāma lutou contra o demônio Rāvaṇa, que raptou sua esposa Sītā. O autor (Valmiki) aparece no conto abrigando a esposa de Rama. Uma história que tem sido adaptada ao teatro, dança e música na Índia. Conta-se que “[...] há 2 mil anos este grande poema é apresentado em rituais nos templos e teatros de toda a Índia, enfatizando a capital, Nova Délhi, que o apresenta há mais de 100 anos; cartaz para deleite dos turistas que a visitam.” (CAMPOS NETO, 2009, p. 82).

¹¹ RAMAYANA. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2025]. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ramayana>. Acesso em: 9 jul. 2025.

Juntamente com o Ramayana, o Mahabharata representa um dos textos sânscritos mais antigo e reverenciado pelos hindus. Sua narrativa gira em torno da Guerra de Kurukshetra, uma disputa de sucessão entre os primos Kauravas e os Pãṇḍavas, duas famílias muito próximas, pondo em risco a existência do universo. Ambas lutavam por um reino no norte da Índia.

Após longa tradição oral, o livro teve sua forma final no século II d.C., mesmo sendo a maioria dos versos compilados no século IV a.C. Sua estrutura é formada por um material filosófico, com 18 livros, em forma de poema, com cerca de 200.000 versos, por isso considerado o poema mais longo já escrito. Além disso, tem longas passagens de prosa.

Segundo a tradição, seu autor é o poeta chamado Vyasa, que também faz parte do épico. Na imagem a seguir Vyasa está narrando o Mahabharata para Ganesha.

Figura 9 - Representação moderna de diálogo entre Vyasa e Ganesha



Fonte: MAHABHARATA (2025).¹²

Segundo Louis Renou apud Braatz (2021, p. 193), a obra possui “[...] compilações enormes lidando com práticas religiosas, mitologia e cosmogonia. Misturado a esses

¹² MAHABHARATA. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2025]. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mahabharata>. Acesso em: 9 jul. 2025.

elementos rigorosamente religiosos, há um número de assuntos mais seculares.” Conforme o autor:

Além de servir como um guia completo para o conhecimento do próprio “eu” e do sentido da vida, contendo o que são considerados como todos os aspectos da sabedoria divina, o Mahabharata desempenha o papel de marco na história desta sociedade, constituindo uma base para a sabedoria do sagrado. (RENOU apud BRAATZ, 2021, p. 193).

Os heróis do épico são: os heróis *Kshatriyas*, os *Pandavas Yuddhistira*, *Bhima*, *Arjuna*, *Nakula*, *Sahadeva* e *Draupadi*. *Krishna* é o condutor interior da história.

Dramaturgias descendem 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 *Odisséia* 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. (MARTINEZ, 2006, p. 33).

Desse modo, evidencia-se que a população hindu manteve um profundo vínculo com suas crenças ancestrais, preservando-as de forma vigorosa ao longo dos séculos, inclusive no âmbito das expressões artísticas. Em particular, os dramas tradicionais jamais romperam com as tradições religiosas, mas, ao contrário, incorporaram-nas como fundamento essencial de sua estrutura simbólica e narrativa. Pois, segundo Ribeiro:

Na Índia acredita-se que todo palco seja um local sagrado escolhido pelos deuses, onde a eterna luta entre o bem e o mal deve se repetir para sempre. O *Kathakali*, sendo uma arte essencialmente hindu, é conduzido como um ritual e tudo que é relacionado a ele é investido de algum significado religioso. O ator em cena tem consciência do simbolismo da performance enquanto cerimônia propiciatória – normalmente em homenagem ao deus patrono do templo onde ocorre a performance – e da centralidade de sua atuação no contexto da oferenda. Sua aparição em cena, representativa de figuras mitológicas e divinas, encarna ideias e valores culturais que funcionam como eixos ao redor do qual orbitam as vidas da grande maioria da população da Índia e da audiência ali presente, em particular. (RIBEIRO, 2013, p. 88).

Logo, as figuras mitológicas e divinas apresentadas na cena fazem parte das histórias que compõem a dramaturgia, tornando assim o espetáculo tão valorizado pelos hindus. São textos que em cena remetem aos feitos de deuses e heróis indianos. Escritos antigos, tendo os

mais recentes aproximadamente 40 anos. Segundo Ribeiro, “Ao todo, o repertório do *Kathakali* conta com não mais de quarenta textos, dentre os quais apenas vinte, em média, são utilizados regularmente.” (1999, p. 60).

De acordo com Gomes:

Os *padam* (textos) do *Kathakali* são compostos em versos, cantados pelos cantores e encarnados pelo ator por meio da dança expressiva (*nrtya*). Cada verso é repetido um certo número de vezes para permitir ao ator expressar o seu significado. (GOMES, 2017, p. 171).

1.3 Estrutura, Organização e Performance do *Kathakali*

No Brasil, antes de iniciar uma peça, há um longo preparo dos atores e espectadores. Luzes são acesas para o público sentar, músicas criam um clima de recepção e alegria, orientações são dadas através de mensagens gravadas, entre outras ações de acordo com cada contexto.

Na Índia, por ser um teatro diferente do que estamos acostumados, o *Kathakali* possui algumas peculiaridades próprias das artes orientais, em especial a indiana. Sendo assim cabe as seguintes questões para iniciarmos nossa descrição e reflexão sobre o evento, que são: quais os elementos que introduzem a cena? Como é realizado o ritual introdutório? Como é o preparo do ator antes de se apresentar no palco?

O espetáculo teatral *Kathakali* é um evento atípico para os amantes dos teatros ocidentais. Sua preparação começa muito antes dos atores entrarem em cena. Afinal, ele é também um ritual no qual colaboram todos os hindus para que ele ocorra em homenagem a seus deuses. Assim os trabalhos iniciam com rituais e preparação dos atores. No vídeo “Dança ocular e antiga arte de *Kathakali* na Índia”,¹³ por exemplo, os atores fazem o último treinamento ocular antes de entrar no palco, movimentando os olhos ao redor. E durante o momento de se maquiar utilizam um pequeno espelho para ver o rosto e finalizar a arte, acompanhado de algum ajudante que saiba utilizar todas as cores necessárias. O figurino é posto detalhadamente, sobrepondo cada camada sobre o corpo do ator. Todo o preparo durando aproximadamente cinco horas.

Eugênio Barba, pesquisador da Antropologia teatral, descreveu o período em que teve contato com o *Kathakali* afirmando que “[...] ao cair da noite tambores ininterruptos anunciam um espetáculo de *Kathakali*. Os espectadores chegam e sentam-se no chão. Dois

¹³ GREAT BIG STORY. **Dança ocular e a antiga arte de Kathakali na Índia**. YouTube: San Bruno, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_4WmgIyg6rY. Acesso em: 9 jul. 2025.

atores jovens, sem maquilagem ou figurino, dançam para Shiva Nataraja. O espetáculo pode começar.” (BARBA, 2012, p. 117).

Este prelúdio, orientado por músicos, sinaliza o início do espetáculo ao anoitecer. Um horário em que a maioria das pessoas já deixaram seus afazeres e tem a oportunidade de usar seu tempo de descanso para assistir a contação de histórias épicas. Segundo Bolland:

Before the first play begins, there are four preliminary music and dance demonstrations 1. The arangu keli, a period of invocatory drumming, played by the maddalam player, standing in front of foe lamp. 2. The todajam, which essentially is a rite performed to propitiate foe gods, but is loosely translated as ‘beginning’[...] 3. Ihe purappadu, meaning ‘going forth’, an introduction in pure dance which in its original form was intended to introduce foe main character of foe play being performed. [...] 4. The melappadam, a (hsplay of(Irumming by the two drummers accompanied by the gong and cymbals which lasts for over half an hour and enables the drummers and the singers to demonstrate their skills. As the first part of the melappadam the musicians sing a padam (song) from the Gita Govinda, which begins with the word Manjutara, by which term it is sometimes known. (BOLLAND, 1980, p. 12).

Almir Ribeiro, também pesquisador do teatro *Kathakali*, descreveu, com mais detalhe, sua experiência da seguinte maneira:

Espectáculos de Kathakali geralmente são realizados como uma oferenda ao templo e a sua divindade regente; por isso, obedecem a uma sequência ritual de etapas sagradas. As várias cerimônias que preparam a performance tem início pela manhã, bem antes de o ator pisar no palco, com rituais no interior do templo e músicos que percorrem os arredores anunciando o espetáculo até a noite. (RIBEIRO, 2021, p. 103).

Toda cena teatral possui seus elementos peculiares, refletindo assim sua cultura e intenção. Cada elemento posto na cena é escolhido por uma equipe que se dispõe a fazer com que o espetáculo funcione. Por isso, partimos das seguintes questões para conhecer os elementos das cenas apresentadas no teatro *Kathakali*: quais são os elementos apresentados na cena? (música, figurino, iluminação, ritual, mitos e maquiagem). Quais são as histórias mitológicas que compõem a dramaturgia do *Kathakali*? Qual a relação do ator com o público durante a cena?

Como já foi dito, a música é um dos primeiros elementos apresentados na introdução da performance *Kathakali*, permanecendo até o final do espetáculo. Demonstrando assim sua

relevância na fruição aos ouvidos do público e cumprindo seu papel como junto as partituras corporais, ao mesmo tempo que afeta o público.

O vídeo “Índia- Kathakali dance drama of Kerala”,¹⁴ destaca a linguagem gestual dos atores. Os movimentos dos olhos, sobrancelhas e músculos faciais acompanham rigorosamente as batidas dos instrumentos. Em um ritmo acelerado, movimentam-se rapidamente em várias direções. Resultado de muitos ensaios para que não haja desencontros entre a música e partituras corporais.

Na mesma energia as mãos também acompanham a música através das *mudras*. Elas acompanham, paulatinamente, o som dos instrumentos. Em alguns momentos os atores ficam muito próximos aos percussionistas. Assim, músicos e atores dividem o mesmo palco, dentro de um ritmo determinado. Esta harmonia entre músicos e atores é trabalhada desde que iniciam as aulas de *Kathakali*. Nos treinamentos os alunos têm os primeiros contatos com os ritmos e instrumentos. Gomes argumenta que:

O treinamento quotidiano dos alunos- atores com os alunos- músicos é um aspecto do aprendizado que não deve ser subestimado. Esta constância faz com que o tempo- ritmo seja de tal modo interiorizado, que quando o ator consegue criar a justa harmonia com os músicos em cena, temos a impressão que o seu corpo está produzindo os sons que ouvimos. [...] Além disso, a mesma “massagem rítmica” dos tambores, que provoca no espectador um efeito hipnótico durante a performance, agindo no corpo dos jovens atores por muitíssimas horas durante muitíssimos dias, ajuda a desenvolver a sensibilidade necessária para representar os sentimentos e executar as ações com o tempo- ritmo justo e consequentemente de modo convincente. (GOMES, 2009, p. 352).

O ator, que também é dançarino, desenvolve um trabalho permeado de musicalidade, fazendo uma forte ligação entre música e dramaturgia. Cabendo destacar o acompanhamento e entrosamento entre músicos e atores, exigindo a perfeição nos mínimos detalhes. Logo, “O ator pode ser considerado como um músico, cujo instrumento é o próprio corpo. O *ponnani* (primeiro cantor) não é responsável apenas pela condução do ritmo da música, mas de todo o espetáculo.” (GOMES, 2009, p. 352).

Para tanto, há um número exato de músicos e instrumentos no palco. De maneira que ficam distribuídos, acompanhando a configuração do espaço e quantitativo necessário para a performance. Segundo Ribeiro (1999):

¹⁴ GROBMAN, Michael. **India - Kathakali dance drama of Kerala**. YouTube: San Bruno, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SAGvp06Z2eY>. Acesso em: 9 jul. 2025.

A orquestra de Kathakali se compõe de dois cantores e dois percussionistas. O primeiro cantor, a voz- base, enquanto canta o texto da história, marca a pulsação do tala em um gongo, definindo o andamento de todo o espetáculo. O segundo cantor repete as frases já cantadas pelo primeiro cantor e marca com um cimbalo as batidas principais os “acentos” do tala que está sendo utilizado, respeitando sempre o andamento ditado pelo primeiro cantor. Os cantores devem acompanhar os atores na interpretação do texto, sublinhando e enriquecendo a atmosfera do momento. Normalmente, se posicionam à direita e ao fundo do palco. À esquerda ficam os percussionistas. (RIBEIRO, 1999, p. 78).

Entendemos que a musicalidade presente nas encenações desempenha um papel fundamental na evocação de momentos importantes da dramaturgia, funcionando como elemento narrativo e afetivo, gerando assim uma experiência estética. As composições, cuidadosamente escolhidas, não apenas acompanham a ação cênica, mas também reforçam episódios específicos das histórias, remetendo diretamente aos feitos e atributos das divindades do hinduísmo. Assim, a música transcende sua função estética, contribuindo para a imersão do público no universo representado em cena.

O primeiro som a se ouvir sobre o palco deve ser a batida grave do maddalam, simbolizando o grande som original, o primeiro som do universo. Segundo a lenda, o deus Shiva criou o universo batendo violentamente em seu tambor. Essa pequena introdução de música instrumental, em que os dois tambores da orquestra terminam tocando em dueto, é denominado keli, e pode ser ouvida a grandes distâncias, avisando que o espetáculo está prestes a começar. (RIBEIRO, 2021, p. 105).

O cenário é um dos elementos mais importantes para a apresentação de um espetáculo teatral. Podendo ser definido como “[...] aquilo que, no palco, figura o quadro ou moldura da ação através de meios pictóricos, plásticos, arquitetônicos, etc.” (PAVIS, 1999, p. 42).

De forma geral, sua estrutura é organizada de acordo com a dramaturgia, independentemente da quantidade de objetos distribuídos na cena. Pavis destaca que Ilustração e figuração de elementos que se supõe existentes no universo dramático:

[...] o cenógrafo escolhe alguns objetos e lugares sugeridos pelo texto: ele “atualiza”- ou, antes, dá a ilusão de mostrar mimeticamente o quadro do universo dramático. Esta figuração é sempre uma estilização e uma escolha pertinente de signos [...] uma simples evocação mediante alguns traços pertinentes (um elemento do templo ou do palácio, um trono, a evocação de dois espaços). [...] Subjetividade do palco, que é decomposto não mais em função de linhas e massas, mas, sim, de cores, luzes, impressões de realidade

que jogam com a sugestão de uma atmosfera onírica ou fantasiosa do palco e de sua relação com o público. (PAVIS, 1999, p. 43-44).

O palco utilizado nas performances do teatro *Kathakali* caracteriza-se por sua simplicidade estrutural, refletindo o caráter ritualístico e tradicional dessa performance. No entanto, apesar de sua aparência modesta, o palco é cuidadosamente preparado, obedecendo a critérios simbólicos e funcionais. Assim, mesmo não tendo cenários ou recursos tecnológicos, o palco do *Kathakali* é altamente expressivo, unindo elementos visuais, sonoros e simbólicos que contribuem para a construção da experiência estética.

Segundo Ribeiro (2021), o palco utilizado nas apresentações de *Kathakali* caracteriza-se por sua simplicidade e ausência de elementos cenográficos elaborados, consistindo em uma plataforma levemente elevada, de chão batido e coberta por uma lona rústica. Ao anoitecer, acende-se uma grande lâmpada a óleo, que marca a separação simbólica entre o espaço cênico e a plateia. Essa lâmpada, dotada de dois pavios, sendo o maior voltado para o palco e o menor para o público, desempenha uma função ritual e estética na composição do ambiente teatral.

Eugênio Barba, ao analisar as apresentações do *Kathakali*, dedicou especial atenção à composição cênica, destacando certos elementos do espaço performático e sua utilização pelos atores. Em sua descrição, Barba destaca a importância dos atores no primeiro contato com o público. Segundo Barba:

Dois rapazes estendem uma cortina de seda de cores vivazes. Duas mãos agarram a cortina por trás e a sacodem: o ator escondido faz com que sua presença seja notada. Uma das mãos está deformada pelas unhas compridas de prata. O rufar dos tambores cresce. Por debaixo da pequena tela, se podem ver os pés do ator executarem uma frenética dança sem sair do lugar. Escuta-se a voz do ator, gritos elaborados, tons roucos e agudos. Por uma fração de segundo, o ator puxa bruscamente a tela para baixo. Os espectadores podem ver um rosto do qual a maquiagem tirou qualquer semelhança com um homem. Esse primeiro contato lampejante se repete. Depois a cortina é dobrada e o ator aparece em toda a sua majestade. (BARBA, 2012, p. 117).

A cortina ritual é empregada de maneira estratégica durante as apresentações do *Kathakali*, cumprindo uma função dramatúrgica essencial na construção da cena. A cortina é erguida por dois assistentes que a mantêm tensionada diante do palco, ocultando o ator até o momento decisivo de sua revelação. Essa ação confere um caráter cerimonial à aparição, gerando expectativa e realçando o valor dramático do instante em que o personagem rompe o limiar entre o oculto e o visível.

A large rectangular curtain of bright colours, which is held up by two stage hands before the performance starts and between scenes. Whenever powerful or evil characters appear for the first time, they stand behind the curtain and slowly bring it down as they look over the top of it, emitting weird sounds. This is a traditional formality known as the *tiranokku* or curtain look, and it is accompanied by an exciting atmosphere created by the musicians and drummers. (BOLLAND, 1980, p. 11).

Em relação ao figurino:

No interior de uma encenação, um figurino é definido a partir da semelhança e da oposição das formas, dos materiais, dos cortes, das cores em relação aos outros figurinos. O que importa é a evolução do figurino no decorrer da representação, o sentido dos contrastes, a complementariedade das formas e das cores. O sistema interno dessas relações tem (ou deveria ter) grande coerência, de modo a oferecer ao público a fábula para ser lida. [...] A escolha do figurino sempre procede de um compromisso e de uma tensão entre a lógica e a referência externa: jogos infinitos da variação da indumentária. O olho do espectador deve observar tudo o que está depositado no figurino como portador de signos, como projeção de sistemas sobre um objeto-signo relativamente à ação, ao caráter, à situação, à atmosfera. (PAVIS, 1999, p. 43).

Por tratar-se de uma encenação que reflete a cultura clássica e popular indiana, os figurinos do *Kathakali* possuem aparência exótica. Vestimentas coloridas, e coroas na cabeça que chamam a atenção pelas cores e tamanho. Entretanto, a parte mais impressionante do figurino do *Kathakali* é, sem dúvida, a extraordinária coroa ostentada por alguns personagens, a *Kiridam*. Toda ela feita de madeira maciça e entalhada em dois únicos pedaços (RIBEIRO, 1999).

Os figurinos são elaborados com muitos detalhes e cuidados. Os chapéus são acessórios de grande importância para que o conjunto transmita uma ideia cultural. Os *scerts* ondulantes e ornamentos dourados são outros detalhes que levam o público à diversão.

O majestoso figurino do *Kathakali* é constituído de dezenas de peças de madeira e pano, muitas das quais imperceptíveis ao espectador comum. A elaboração do figurino obedece ao ideal estético indiano, onde o belo é composto de uma furiosa profusão de cores e formas. A apreciação calma e tranquila de uma obra de arte que se revela sempre nova em infindáveis detalhes sutis, reflete este amor pela nuance, pelo particular, encontrado na literatura, na filosofia, na religião, nas artes, na cultura indiana. A estética indiana concretiza nas artes e, com esplendor, no figurino do *Kathakali*, o próprio caleidoscópio cultural e social da Índia. (RIBEIRO, 1999, p. 74).

A iluminação de uma cena é feita por lamparina, extremamente necessária para a melhor visão do público e dos atores. Para os atores, pode evitar acidentes quando precisam transitar pelo palco. Um cenário muito escuro, por exemplo, pode esconder objetos que ao serem esbarrados prejudica o andamento da encenação.

No espetáculo *Kathakali*, não há variações da luz. O palco fica iluminado pela lamparina, de maneira que os atores podem transitar com seus grandes figurinos sem muito se preocupar com a visão ao redor.

Cabe também destacar que a prática ritual como um dos elementos fundadores no que diz respeito a história do teatro é inquestionável. Desde tempos remotos a dramatização era realizada para expressar as crenças em deuses e heróis. O homem criava, a partir de suas experiências, descrições artísticas. Teatraliza o mito encarnado.

Concorda-se em colocar, na origem do teatro, uma cerimônia religiosa que reúne um grupo humano celebrando um rito agrário ou da fertilidade, inventando roteiros nos quais um deus morreria para melhor reviver, um prisioneiro é condenado à morte, uma procissão, uma orgia ou um carnaval eram organizados [...] A separação dos papéis entre atores e espectadores, o estabelecimento de um relato mítico, a escolha de um lugar específico para esses encontros institucionalizaram pouco a pouco o rito em acontecimento teatral. Desde então o público passa a vir e se emocionar a distância, por intermédio de um mito que lhe é familiar e de atores que, sob a máscara o representam. [...] os meios de expressão desses ritos são a dança, a mímica e a gestualidade muito codificadas, o canto e, depois, a palavra. (PAVIS, 1999, p. 346).

Hoje, “[...] a relação entre “ritual” e “teatro” é vista atualmente como um aspecto inquestionável a ter em conta na história e no pensamento sobre o fenômeno teatral, quer no que diz respeito às suas origens, quer na identificação das suas dimensões estruturais.” (KOUDELA, 2015, p. 153).

Dito isso, aqui podemos destacar o que há de mais visível e relevante no teatro *Kathakali* que perpassa todo o espetáculo. A prática ritualista durante a apresentação é vista em toda a estrutura e jogo cênico dos atores. Inclusive, a apresentação é vista em um templo, como parte dos rituais sagrados. “Nos textos dramatúrgicos do *Kathakali* emerge a rica e bela tradição literária *malayali*, que já forneceu grandes escritores e poetas. As peças relatam, invariavelmente, feitos extraordinários de deuses e heróis da mitologia indiana, base da moral hindu.” (RIBEIRO, 1999, p. 60).

Quando observamos a Índia, e o seu pluralismo religioso, entendemos que a arte é apenas o reflexo de um povo imerso em sua religiosidade. Que faz do próprio teatro um ritual, um meio de devoção, uma das possibilidades encontradas pelo povo hindu para relacionar-se com seus deuses.

Vista de forma positiva pela cultura indiana, o uso da estética, neste caso, é considerado como um meio que favorece o encontro do homem com o sagrado. É o uso do corpo e emoções a favor de uma experiência cultivada através de gerações, passada de pais para filhos. Como se percebe, um espetáculo de Teatro Clássico na Índia é encarado não só como uma cerimônia, mas também como uma oferenda aos deuses e um meio de crescimento interior, tanto para quem atua, como para quem o assiste. Conservando assim um teatro singular em suas características.

O ator indiano sustenta suas ações a partir de suas crenças. Pertencer a um ambiente que legitima sua prática artística religiosa é uma das razões que fez com que linguagem teatral de *Kathakali* resistisse ao tempo.

O momento de cada ator em cena é rigorosamente definido e independente dos outros. Quando um ator interpreta, os outros simplesmente param e ouvem. Aquele momento é tão exclusivamente dele, que os outros atores em cena têm a possibilidade de, sem sair do palco, se “ausentar em cena”. (RIBEIRO, 1999, p. 61).

Logo, temos um teatro que apresenta ao mesmo tempo função artística e religiosa. Levando a cena elementos sacralizados, apresentando um sujeito que é ao mesmo tempo um homem religioso e artista.

Percebe-se que alimentos, flores, danças e música são oferecidos aos seus deuses em devoção e agradecimento no momento da cena, tornando assim o momento único e envolvente, onde teatro e religião ocupam o mesmo espaço e objetivo que é a adoração aos deuses.

O espetáculo *Kathakali* mostra claramente que não se trata apenas de um teatro com finalidade artística, já que em todo o momento é visto como a realização de um ritual. Uma apresentação onde o enredo mostra um contexto repleto de deuses, demônios e seres sobrenaturais a partir da encenação épicos indiano.

A representação dos mitos é uma das maneiras de fazer com que o público conheça as histórias preservadas culturalmente pelo povo. Sendo inclusive uma forma didática de transmissão de conhecimento.

Na origem, o *mythos* é a fonte literária ou artística, a história mítica (fábula* no sentido 1) na qual o poeta se inspira para construir suas tragédias. Os mitos são incessavelmente variados e combinados: formam motivos * e temas* [...] Os *mythos* se caracterizam por: a ordem temporal dos acontecimentos: início, meio e fim. A organização perceptível de um todo; a unidade de ação. (PAVIS, 1999, p. 256).

Inclusive o uso dos textos épicos se deve à sua popularidade entre os espectadores. Adequando-os aos formatos de apresentação mais comuns, como as versões reduzidas ou fragmentadas destinadas a eventos culturais e turísticos. De acordo com Ribeiro:

Ao todo, o repertório do Kathakali conta com não mais de quarenta textos, dentre os quais apenas vinte, em média, são utilizados regularmente. Isso revela uma outra característica do Kathakali: a super -valorização da arte do ator, em detrimento da história em si. Importa mais o “como” e menos o “o quê”. (RIBEIRO, 1999, p. 60).

Além disso, cabe destacar que “[...] no teatro, a maquiagem assume um relevo particular, visto ser o último toque dos preparativos do rosto do ator e porque contém uma série de informações. Certos teatros, como o Kabuki ou o Kathakali, praticam a maquiagem como uma cerimônia ritual.” (PAVIS, 1999, p. 231). O vídeo “Teatro Kathakali final”,¹⁵ destaca o tempo de maquiagem dos atores, de aproximadamente quatro horas para ser concluída. Cores que são produzidas a partir de plantas naturais da região. Representando a natureza e caráter de cada personagem.

In many forms of Asian drama the actors wear masks, and as it is not possible to express any movements of the face or eyes, changes in emotions have to be portrayed by movements of the mask. In Kathakali, however, the actor's make-up is thick enough to give the appearance of and provide the advantages of a powerfully painted mask, but as it is applied direct to the face it also allows full expressions of the face and eyes, thus enabling him to portray the different emotions which are an important feature of all Hindu dramas. (BOLLAND, 1980, p. 3).

O final do espetáculo *Kathakali* é algo que não pode ser ignorado. Diferente de outras apresentações, seu público está em um ambiente onde o protocolo permiti até mesmo dormir. Assim,

¹⁵ MARCOOO. **Teatro Kathakali Final**. YouTube: San Bruno, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PEGnjU2ttho>. Acesso em: 9 jul. 2025.

O público se levanta lentamente, recolhe os pertences trazidos para ajudar a atravessar a noite – cobertores, almofadas, garrafas térmicas- e lentamente volta para casa. O final do longo espetáculo de quase nove horas de duração é recebido comumente sem aplausos, como uma espécie de aprovação silenciosa. (RIBEIRO, 2021, p. 98).

Por fim, as cenas ficarão na memória do público, perpetuando através das gerações toda essa experiência cultural, religiosa e artística.

De acordo com Barba (1967), a linguagem cênica do teatro indiano, como o Kathakali, baseia-se em um sistema altamente codificado de gestos e movimentos corporais, no qual cada ação corresponde a um signo específico que transmite sentido. Para compreender a mensagem transmitida pelo ator, o espectador precisa conhecer esse repertório convencional, ou seja, deve aprender o "alfabeto" da linguagem gestual. Esse sistema é complexo e detalhado, incluindo diversas possibilidades de movimentos dos olhos, das sobrancelhas, do pescoço e de outras partes do corpo. Entre esses elementos, destacam-se os *mudras*, gestos codificados das mãos e dedos com função narrativa, que compõem uma espécie de linguagem visual estruturada, essencial para a comunicação dramática na cena.

Capítulo 2 - *KATHAKALI* E *RASA* (EXPERIÊNCIA ESTÉTICA)

As artes cênicas são encontradas e influenciadas pelos seus diferentes contextos culturais, sendo apreciada por diferentes públicos. Logo, uma linguagem artística é formada por um conjunto de elementos culturais, resultando em uma produção capaz de proporcionar ao público uma experiência estética, pois segundo Canda:

A arte não é estreitamente intelectual ou somente emocional, ela transita por entre estes polos e caracteriza-se por ser um fenômeno que está presente em todas as culturas, pondo em questionamento as formas, as ideias, as estruturas, os pensamentos, os sistemas existentes e moldados de forma reflexiva. (CANDA, 2010, p. 4).

No contexto cultural indiano, as artes consideradas clássicas são influenciadas e direcionadas pela obra *Nāṭyaśāstra* de Bharata, sejam elas: dança, música ou teatro. Assim a obra possibilita uma experiência artística influenciada pela antiga tradição cultural indiana, algo que nos faz levantar as seguintes questões: por quais critérios uma arte é definida como clássica? O que é um teatro clássico na Índia? Qual a importância do teatro clássico para o espectador?

Sendo assim, buscamos aqui, primeiramente, chegar a um entendimento do que é “teatro clássico”. Afinal, o teatro *Kathakali* é considerado clássico, ao mesmo tempo que gera uma experiência artística e cultural para seu expectador.

Logo, para o entendimento da palavra “clássico”, cabe destacar que “[...] a definição do termo “clássico” é permeada por diversos elementos como a questão da antiguidade/atualidade, [...] de ter como objetivo maior a questão espiritual/entretenimento.” (MARTINS, 2017, p. 47). Mas o que seria “atual” ou “antigo”? Essa é outra dúvida que surge, e que requer uma resposta muito mais ligada ao contexto cultural na qual ela está inserida, já que as respostas devem considerar a análise histórica do povo onde o teatro clássico indiano está inserido. Desta forma, por não haver uma definição exata da palavra, talvez devido ao escasso material publicado sobre o termo, tal análise não é tão simples, limitando assim a possibilidade de obter um maior aprofundamento neste campo de investigação de grande importância para nosso trabalho.

Entretanto, apesar da limitação apresentada, Ricardo Gomes (2017) procura analisar o que seria clássico na arte teatral indiana. Ele afirma que “[...] a utilização do vocábulo clássico em deferimento a arte tradicional indiana é questionável, uma vez que se refere a arte e

cultura dos antigos gregos e romanos.” (GOMES, 2017, p. 177). Para Gomes, o termo “clássico” só é adequado para a definição da arte grega e romana, não sendo seu uso adequado ao se referir ao teatro indiano. Logo, a definição do termo “tradição”, apresentada por Gomes, nos faz refletir ainda mais sobre a apropriação do termo para caracterizar o teatro *Kathakali* que, diferente da arte dos antigos gregos e romanos, teve sua origem na Índia.

Inclusive Martins (2017) tenta encontrar a melhor definição para o vocábulo clássico, mas mostra que também vê uma grande dificuldade em compreender o seu sinônimo: tradição. Em uma breve análise, Martins comenta sobre o fato de que não há uma palavra correspondente ao termo “clássico” na Índia, dificultando ainda mais o seu entendimento. De acordo com o autor:

Podemos dizer que clássico se refere, entre outras coisas, a algo “Que é autorizado por autores considerados modulares”, “Que tem como base a tradição; tradicional”, “Que obedece a certo padrão de técnica ou de estilo”. [...] Poderíamos pensar em substituir a palavra “clássico” pela palavra “tradicional”, como o próprio dicionário sugere como sinônimo. Mas até mesmo o termo “tradição” precisa ser questionado ao se falar da arte indiana, já que essa palavra também não encontra um correspondente exato na Índia. (MARTINS, 2017, p. 34-35).

Podemos também refletir sobre o uso e a classificação do termo pelos próprios estudiosos indianos. Como afirma Gomes, os pesquisadores da Índia adotam a distinção entre manifestações cênicas clássicas e populares, com base em critérios bem definidos. Assim as formas consideradas clássicas são aquelas fundamentadas na tradição dos tratados antigos, especialmente o *Nāṭyaśāstra*, enquanto as manifestações populares não seguem essas referências.

Atualmente, essa classificação é oficialmente reconhecida e regulamentada pela Sangeet Natak Akademi, uma instituição governamental dedicada ao fomento das artes cênicas no país. Estilos como *Orissi* e *Kathakali* são classificados como clássicos, ao lado de outros como *Bharatanatyam*, *Manipuri*, *Kathak*, *Kuchipudi*, *Mohiniyattam* e *Sattriya* (GOMES, 2017).

Podemos então dizer que no contexto cultural indiano, estilos fundamentados no tratado *Nāṭyaśāstra* são considerados clássicos. Esses estilos são bastante populares no seu contexto, assim como também as demais linguagens artísticas consideradas clássicas. Cada linguagem, de acordo com sua especificidade, possibilita ao espectador uma experiência de contato com uma arte que busca transmitir uma mensagem, mostrando assim a cultura e crenças do povo indiano.

Inclusive, no que diz respeito a observação do teatro clássico *Kathakali*, a partir de uma análise estética, podemos dizer que possui elementos peculiares que fazem com que sua performance seja reflexo da cultura indiana e crença, conduzindo o público indiano a uma resposta afetiva diante da cena.

Os atores do *Kathakali* atuam de maneira bastante diferente dos atores de outros países, gerando no seu público uma experiência estética singular, utilizando partituras corporais que misturam dança e interpretação. Tal experiência é denominada na filosofia indiana de *rasa*, considerando o teatro para além de uma simples apresentação.

Sobre o “*rasa*” Ribeiro afirma que:

Complexo, ele está presente no estudo de todas as linguagens artísticas da Índia. Muitíssimos pesquisadores importantes debruçaram-se longamente sobre esse tema. O assunto toma maior gravidade quando se fala de um conceito que serve para toda a milenar história da cultura artística indiana. (RIBEIRO, 2021, p. 134).

Sendo assim, cabe agora apresentar algumas definições de *rasa* e seus oito efeitos, destacadas no passar do tempo, e buscar entender como o teatro *Kathakali* possibilita tal experiência. Analisaremos quais elementos, apresentados na performance, conduzem o espectador ao *rasa*.

2.1 A noção de *rasa* (experiência estética) e suas oito modalidades

Primeiramente, convém destacar que a palavra “estética” tem sua origem no termo grego *aisthetiké*, que significa “percepção” ou “sensibilidade”. Ela está relacionada a ação de sentir através dos sentidos, destacando seu foco na experiência sensível e emocional do ser humano diante das manifestações artísticas e estéticas. Contudo, a estética, ou ciência do belo e filosofia das belas-artes é definida como “[...] uma teoria geral que transcende as obras particulares e dedica-se a definir os critérios de julgamento em matéria artística e, por tabela, o vínculo da obra com a realidade.” (PAVIS, 1999, p.145). Trata-se de um conceito que aponta para a análise da obra artística atrelado também ao seu contexto cultural.

Além disso, podemos dizer que “[...] a discussão sobre estética tem se situado como foco primordial no campo da arte, da educação e da filosofia, evidenciando, ao longo da história, pontos de vistas distintos, mas muitas vezes, convergentes, sobre a dimensão individual e social da experiência sensível.” (CANDA, 2010, p. 1). No que diz respeito a experiência estética, podemos dizer que se tornou um tema central nas discussões

contemporâneas sobre arte. Ela desloca o foco da obra como objeto isolado para o processo de percepção, sensação e significado produzido na relação entre arte, espectador e contexto.

No que diz respeito a filosofia indiana, Almir Ribeiro (2021) diz que “[...] o conceito de *rasa* é um dos mais importantes dentro do estudo da estética da arte indiana.” (2021, p. 135). É ele quem explica como é dada a experiência estética do espectador frente as artes performáticas (música, teatro e dança). O conceito consiste em destacar a importância dos elementos estéticos para que sejam desfrutados. Uma espécie de fruição emocional e sensível que revela sua essência. Afinal, segundo Martinez:

Música e dança na Índia, desde os mais antigos tratados, têm sido vistas como formas acústicas e movimentos corporais que significam uma variedade de elementos naturais e da cultura do subcontinente indiano. Estes significados estéticos devem não apenas ser reconhecidos pelos espectadores, mas se oferecem para serem desfrutados como uma refinada qualidade de sentimento, ou *rasa*. (MARTINEZ, 2001, p. 122).

De acordo com Flood, “[...] as emoções cotidianas, podem ser levadas à condição da experiência estética (*rasa*).” (2014, p. 188). Tais emoções como tristeza, alegria, raiva, entre outras, são próprias do ser humano, e quando representadas na cena de teatro, conduzem o expectador ao alcance do *rasa*, um prazer experimentado através dos sentidos.

Vale ressaltar que nos fundamentos da estética da Índia, esta experiência (essencialmente religiosa) é interpretada e denominada a partir de uma definição fundamentada no Nāṭyaśāstra, que descreve a teoria do *rasa* e sua importância na criação de uma experiência estética profunda. Inclusive, a teoria do *rasa*, originalmente formulada por Bharata, foi posteriormente estudada e comentada pelos indianos Anandavardhana e Abhinavagupta, sendo reconhecida como a principal vertente da tradição estética indiana. De acordo com Brown:

As the *Natyasastra* requires, each performance would be founded on a *rasa*. This word has been translated in several ways: literally and in many contexts, as ‘a thing capable of being tasted’ and, in theatrical contexts, as ‘sentiment’, ‘flavour’, ‘aesthetic emotion’, or ‘pleasure’. The *Natyasastra* instructs actors to consider a *rasa* as the consequence of one of the nine dominant emotions or ‘durable states of being’, namely: love, laughter, sorrow, anger, energy (or ardour), fear, disgust, astonishment (or wonder), and peace (or devotion). (BROWN, 2005, p. 5).

O Nāṭyaśāstra define que o impacto final de uma performance artística depende da emoção afetada no público. Essa emoção é cuidadosamente conduzida pela atuação dos atores. A obra descreve oito estados emocionais que estruturam a arte performática. O *rasa* é a essência emocional da arte indiana. Ela não é apenas experimentada pelos atores, mas compartilhada com os espectadores. Através da dança, expressões faciais e gestos, os artistas transmitem emoções que proporcionam ao público uma experiência estética prazerosa e transformadora.

Embora o ator e o personagem conduzam a emoção no palco, é o espectador quem deve ver a cena e experimentar o sentimento, como uma resposta que age pela verossimilhança das emoções representadas. Bharata argumenta que os estados emocionais atuam como estímulos artísticos, despertando no público sentimentos que ultrapassam a simples imitação. É uma recriação interna da emoção no espectador, que é a essência do *rasa*. Assim, no campo das artes, a noção de *rasa* tem ajudado a entender a reação do público diante de uma obra de arte.

Cabe destacar que a interpretação dada em relação ao termo, na literatura indiana em sânscrito, os Vedas (textos do hinduísmo), por exemplo, foi feita entre 1300 e 500 a.C. Desta forma, podemos dizer que *rasa* é uma palavra antiga, mas que resistiu o tempo devido sua relevância no entendimento conceitual da experiência estética, adequando assim, conforme o hinduísmo, as práticas religiosas na Índia.

Sobre a interpretação do termo, Martinez afirma que:

[...] seu significado, no entanto, mudou de acordo com os contextos, tais como o ritual védico e o pensamento dos Upanishads. Rasa esteve relacionada com a experiência estética já antes da era Cristã, contudo, a mais antiga dissertação sobre problemas estéticos se encontra no Nāṭyaśāstra. (MARTINEZ, 2001, p. 125).

Nas culturas antigas, a arte estava muitas vezes ligada ao sagrado, ao ritual e à função social. A experiência estética não era separada da experiência religiosa ou comunitária, mas já era percebida como algo significativo, mesmo que não estivesse nomeada como tal. Além disso, podemos dizer de forma resumida que o termo transitou para além do campo religioso, tornando-se também relevante para as linguagens artísticas, através do tratado das artes indianas Nāṭyaśāstra.

Assim, nota-se um interesse antigo em tentar entender a percepção do expectador em relação a obra de arte, como ele reage diante dela, dando luz a percepção da experiência

estética. Logo, se o homem produz arte desde tempos antigos, podemos dizer que há tempos ele também se preocupa em analisar a experiência proporcionada por ela.

Desta forma, o termo *rasa* é a palavra que designa a experiência estética indiana das emoções, possuindo definições variadas como “saborear” ou “degustar”. Segundo Valera, “A palavra *rasa* originalmente tem o sentido de seiva, essência, gosto, sabor ou doçura. Mesmo mantendo seu sentido original, no contexto da estética ela pode ser mais bem traduzida como sentimento dramático ou satisfação estética.” (2015, p. 4) No contexto artístico essa degustação é emocional e estética. Um prazer estético que ocorre diante da obra. Contudo, esta variação quanto a sua definição pode ser explicada e resumida da seguinte forma:

Rasa é uma palavra de difícil tradução nas línguas ocidentais. Ela aponta, primariamente, para uma forma de “degustação da essência”, um saborear, um deleite das emoções na sua essencialidade enquanto prazer puramente estético. Secundariamente, ela aponta para a produção artística que constitui a condição de possibilidade e a causa imediata dessa experiência. (LOUNDO, 2022, p. 194).

Dito isso, podemos ilustrar da seguinte maneira: tal como a degustação de um alimento saboroso e prazeroso, que ao consumi-lo deseja que não acabe, e faz isso por um longo tempo, uma criança pode ficar sozinha degustando alegremente seu doce, ao mesmo tempo que faz do momento uma experiência prazerosa. Essa experiência, esse saborear, significa literalmente "suco, essência ou sabor".

O pesquisador do teatro indiano, Almir Ribeiro, ratifica que *rasa* aponta para a ideia literal de “sabor”. Prazer estético experimentado pelo espectador através da expressividade do ator. Por isso, aquele que tem o dom de “saborear” com propriedade as artes, é conhecido como “*rasika*”. (2021, p. 89). Assim o espectador que é capaz de experimentar plenamente o prazer estético ou emocional da obra. Representa aquele que é preparado emocional, intelectualmente e culturalmente para apreciar a arte. Logo, essa habilidade pode tanto ser inata quanto desenvolvida, sendo necessário um treinamento contínuo e rigoroso para seu aperfeiçoamento.

Na perspectiva de Bharata, ele atuaria como um verdadeiro árbitro da cena, avaliando o êxito da performance com base na manifestação dos *rasas*. Para ele, o sucesso de uma representação teatral não estaria apenas na precisão técnica dos atores ou na fidelidade à narrativa mítica, mas sim na capacidade da encenação de conduzir o público à experiência estética profunda: o *rasa*. A performance se realiza de fato quando os *bhavas* (emoções

expressas) são capazes de despertar os *rasas* (sabores estéticos) no espectador, criando um estado de fruição sensível e contemplativa. Assim, Bharata julgaria a cena como bem-sucedida se ela atingisse esse ponto emocional e espiritual (SINGH, 2023).

Segundo Lemos:

Experimental rasa não é o mesmo que experimentar bhāva, ou emoção básica. Na experiência de rasa está envolvido o despertar de um efeito estético no espectador por meios representativos do drama. Para essa experiência, é necessário que o espectador/leitor tenha uma disposição particular, mencionado no próprio Nāṭyaśāstra como qualidades. Sem essa disposição ou qualidades, o drama poderá ser experimentado de outras formas, mas jamais enquanto experiência de rasa. (LEMOS, 2011, p. 192).

O *rasa* não é uma emoção comum, mas uma experiência estética religiosa, que suspende a percepção habitual do tempo e do espaço. Durante uma performance, o expectador se desliga de seus desejos e ansiedades pessoais, mergulhando num estado de empatia profunda com os sentimentos representados. Essa identificação purificada o leva a um estado de calma e maravilhamento. Assim, estabelece uma ponte entre a estética teatral e a experiência mística. Bruguère afirma que:

Somente aquele que manifesta grande sensibilidade e é capaz de uma resposta simpática, o sahrdaya, pode sentir a profunda finalidade desta experiência e descobrir na degustação de rasa uma intensa alegria (ānanda), cuja natureza transcendental, muitas vezes ligada à experiência mística, está além das emoções agradáveis da vida cotidiana. (BRUGUIÈRE, 1994, p. 5, tradução nossa).

Na filosofia estética indiana, as emoções são vistas como o elo entre os indivíduos. O objetivo das artes performáticas é promover uma pedagogia do self por meio de uma contemplação ativa das emoções. Isso leva uma “emoção purificada”. Diferente das emoções comuns, o *rasa* resulta da purificação das intenções egoístas e subjetivas do cotidiano, funcionando como uma forma de revisão crítica da vida emocional (LOUNDO, 2021). A experiência estética é entendida como uma forma de intuição intelectual da realidade. Conforme veremos mais adiante:

Este fenômeno pode ser dividido em oito categorias ou elementos conhecidos como bhavas: o sentimento erótico, o cósmico, o patético, de furor, o heróico, de terror, de ódio e do maravilhoso; que são acompanhados de manifestações exteriores correspondentes como lágrimas, desfalecimentos, pasmo etc. (LIMA, 2010, p. 152).

Assim como os gourmets saboreiam pratos ricos em ingredientes e especiarias, as pessoas sensíveis apreciam internamente as emoções expressas nas performances, por meio de entonação vocal, gestos corporais e reações espontâneas. Linguagem corporal que é claramente vista no teatro *Kathakali*.

O principal objetivo da filosofia estética de Bharatamuni, conforme exposto no tratado Nāṭyaśāstra, é proporcionar uma experiência estética transformadora por meio da vivência do *rasa*, termo que designa uma “emoção purificada” capaz de elevar espiritualmente o espectador. Trata-se de um estado afetivo refinado, alcançado quando os bhāvas são expressos através das mudras, expressões faciais e movimentos corporais precisos, compondo um evento artístico que entra no âmbito religioso. No contexto do *Kathakali*, essa concepção ganha forma concreta: os atores, após intenso treinamento físico e expressivo, executam cenas dos épicos indianos não com o intuito de representar a vida cotidiana, mas de provocar no público a fruição estética do *rasa*.

Assim, o teatro-dança *Kathakali* não busca apenas entreter, mas conduzir o espectador a um estado de contemplação profunda, no qual o reconhecimento simbólico das emoções permite uma espécie de autoconhecimento e elevação espiritual, aquilo que Bharatamuni descreve como a finalidade última da arte performativa.

Para que esta linguagem corporal aconteça, as expressividades do ator *Kathakali* são trabalhadas nos seus treinamentos de forma que se torne orgânica antes da apresentação. Assim, o rosto do ator torna-se máscaras expressando diferentes emoções. Uma linguagem que utiliza a expressão facial para dar vida e emoção ao personagem e, consequentemente, conduzir o espectador a uma experiência estética.

Um trabalho que exige do ator total dedicação e entrega durante os ensaios, a fim de que ele alcance a máscara ideal. Aquela que incorpora plenamente o personagem e transmite, com precisão, sua essência ao público. Além disso, “[...] o treinamento da expressividade facial é um ponto fundamental em quase todas as culturas teatrais orientais clássicas.” (RIBEIRO, 2021, p. 63).

Os atores usam a musculatura do rosto para fazer as expressões. E ao unir técnica e sensibilidade, resulta na boa expressão durante a encenação no palco. Segundo Ribeiro, “O ator Kathakali, dispensado do uso da voz, tem disponível toda a musculatura do rosto para a composição dessas “máscaras” precisas e de grande riqueza de nuances. O ator é submetido desde a infância a um treinamento que busca controlar cada músculo do rosto, e ultrapassar os esteriótipos mímicos.” (RIBEIRO, 2021, p. 132).

Esses textos de representação pressupõem a presença de um ator que, em seu processo de treinamento, desenvolve a auto expressão como ferramenta fundamental de construção do personagem. No caso do ator ocidental, a expressividade do gesto deve estar fundamentada na interpretação do papel.

Um mesmo gesto traduzir e suscitar uma emoção intensa ou refletir um desesperador vazio expressivo. Portanto, a formação do ator visa assegurar a autenticidade expressiva do gesto [...] reativando sua experiência vivenciada pelo jogo combinado da “memória afetiva. (ROUBINE, 1987, p. 37).

É possível ser literal e tagarela tanto na expressão verbal quanto na corporal. Nesse caso, a expressividade do gesto participa ativamente da interpretação do papel, buscando se comunicar com o público de forma contínua. Assim, a história é contada não apenas pelas mãos, mas por todo o corpo. Como, por exemplo, pelos olhos, que também desempenham um papel essencial na transmissão de sentimentos e intenções.

Segundo o diretor e pesquisador Eugenio Barba, o ator oriental “[...] possui uma base orgânica e bem testada de ‘conselho absoluto’; isto é, regras de arte que codificam um estilo de representação fechado ao qual todos os atores de um determinado gênero devem adequar-se.” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 8). Essa estrutura, longe de limitar a expressividade, dá ao ator oriental uma base sólida de signos que, quando devidamente dominados, permitem uma comunicação precisa e profunda com o espectador. Um exemplo desse sistema codificado é a teoria dos *Navarasas*, que organiza as emoções estéticas fundamentais (*rasa*) a partir de estados emocionais básicos expressos por meio de técnicas corporais refinadas.

Essa concepção encontra eco nas pesquisas de Antonin Artaud (2006), poeta, ator e diretor francês, que via no teatro oriental, especialmente nas formas asiáticas como o *Kathakali*, um modelo de integração entre corpo, som e significado. Para Artaud, o ator deveria buscar uma linguagem de “gestos-signos”, uma forma de comunicação física e sensorial que antecederse a palavra, algo que ele encontrou no rigor técnico e na expressividade ritualística dos atores orientais.

Assim, tanto Barba quanto Artaud reconhecem no teatro oriental a existência de um vocabulário codificado do corpo, onde os gestos não são meramente decorativos, mas sim carregados de sentido. No caso do *Kathakali*, por exemplo, cada movimento ocular, cada gesto das mãos (*mudras*) e cada expressão facial está associado a uma emoção específica do repertório dos *Navarasas*, permitindo ao público experimentar uma verdadeira viagem emocional por meio da estética performativa.

Sendo assim, “O ator não deve apenas repetir gestos ou reproduzir formas. Ele deve brutalizá-las e destruí-las, pois através de sua destruição ele poderá alcançar aquilo que sobrevive a essa forma, produzindo a continuação delas.” (MONSALÚ, 2018, p. 26). Desta forma, o *rasa* experimentado pelo público é criado pela expressão facial do ator. Gerando uma conexão entre ambos.

Proporcionar a experiência de um determinado *rasa* ao espectador é o fim último da arte dramática indiana e para realizar este objetivo o ator deve expressar o *bhava* correspondente. Deste modo, podemos dizer que *rasa* e *bhava* se referem a uma mesma experiência vista do ponto de vista do espectador e do ator, sendo o *rasa* correspondente ao sabor de um determinado alimento ou tempero e o *bhava* o próprio alimento que provoca este sabor. (GOMES, 2005, p. 42).

Dito isso, cabe agora apresentar as expressões faciais do ator *Kathakali* e sua importância neste contexto. As oito expressões (*Sringaran*, *Hasiam*, *karunan*, *Roudra*, *Viran*, *Bhayanakam*, *Bhibetsan*, *Adbhutan*) são os sentimentos estéticos fundamentais descritos na teoria do teatro indiano, fundamentadas no *Nāṭyaśāstra* de Bharata Muni. Elas são essenciais para a compreensão da dramaturgia, da dança e da performance clássica indiana, como no *Kathakali*. São elementos usados para conduzir o espectador à experiência estética completa. No *Kathakali*, por exemplo, os *mudras*, expressões faciais (*abhinaya*) e movimentos corporais são organizados para manifestar os *rasas* de forma intensa e codificada. Loundo afirma que “The doctrine of *rasa* or “savouring the emotions” classifies eight main emotions as characteristic of human existence, both in its (quotidian) raw form and in its corresponding “purified form” that results from meditative performance or aesthetic experience.” (2021, p. 62).

Sobre a inclusão de novos *rasas*, Martinez afirma que “[...] as teorias estéticas existentes foram brilhantemente analisadas pelo filósofo indiano Abhinavagupta, que rejeitou a variedade de novos *rasas* e incluiu apenas um aos oito de Bharata, a tranquilidade.” (2001, p. 128). Este é o estado de tranquilidade alcançado quando todas as paixões são neutralizadas. Para Abhinavagupta, ele representa a paz fundamental de onde todos os outros *rasas* se originam e para onde retornam. Martinez diz que:

Na teoria de Abhinavagupta, *shanta*, a tranquilidade, tem uma posição de destaque. A razão para a precedência de *shanta* sobre os oito *rasas* está no fato de que um pré-requisito básico para o desfrutar estético é a tranquilidade do espectador. E este foi um ponto já estabelecido por Bharata séculos antes. Consta no *Natyashastra* que: Vários sentimentos, devido às suas causas particulares respectivas, surgem de *shanta*. Mas quando estas

causas desaparecem, aqueles rasas se fundem novamente com shanta. (MARTINEZ, 2001, p. 129).

Dito isso, apresentamos um quadro com as *Navarasas* (*nava*= nove; *rasas*=expressões) performadas pelo ator *Kathakali*.

Quadro 1 - *Navarasas*

Rasas (Nome em Sânscrito)	Emoção Representada	Descrição
<i>Sringaran</i>	Amor	Associado ao amor romântico, beleza, desejo. Expressa-se em cenas de afeição, flerte ou união amorosa.
<i>Hasiam</i>	Desprezo	Desprezo irônico
<i>Adbhutan</i>	Alegria, encantamento	Refere-se ao sentimento de surpresa, encantamento diante do desconhecido ou do extraordinário.
<i>karunan</i>	Comoção, tristeza	É o sentimento de compaixão em meio ao sofrimento.
<i>Roudra</i>	Ira, raiva	Tensão no meio de conflitos. Geralmente usado em contos épicos. Reflete indignação, ira, agressividade, e aparece em cenas de guerra ou justiça.
<i>Viran</i>	Coragem, heroísmo	Também usado nos contos épicos. Transmite bravura, nobreza, virtude, determinação. Presente em atos heroicos.
<i>Bhayanakam</i>	Medo/Terror	Ocorre em momentos como: ameaça a vida. Representa o temor, a ansiedade diante de uma ameaça.
<i>Bhibetsan</i>	Repulsa/Nojo	Desgosto ao ver algo horrível. Ligado ao asco, à repulsa moral ou física diante de algo vil ou grotesco.

<i>Shaandam</i>	Paz/Tranquilidade	Emoção da serenidade, contemplação espiritual e desapego. Alguns o consideram o <i>rasa</i> supremo, embora tenha sido sistematizado mais tarde.
-----------------	-------------------	--

Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Segundo Bolland, “[...] the facial expressions used by the actors express the nine principal aesthetic emotions.” (1980, p. 7). O trabalho de interpretação destas nove expressões no teatro *Kathakali*, demandam um longo processo de construção. Segundo Barba, “Essa construção, que é percebida como um personagem deve causar um impacto sensorial e mental sobre o expectador.” (1998, p. 6). Uma construção que leva um longo tempo até que consiga atingir a interpretação mais próxima da mensagem que deseja passar, estimulando assim as reações afetivas.

2.2 O enquadramento do *Kathakali* na doutrina de *rasa*

Tratando agora da noção de *rasa* e sua função na dança-teatro indiana *Kathakali*, examinaremos como a experiência estética se concretiza nesse contexto artístico. No *Kathakali*, os atores não apenas representam emoções eles as destilam através de gestos codificados, expressões faciais altamente treinadas, ritmo corporal e música. Esses elementos, articulados com precisão e intensidade, são capazes de evocar nos espectadores os *rasas*.

Diante disso, primeiramente precisamos entender que os atores do teatro *Kathakali* apresentam cenas distintas do que é comum ao teatro ocidental, ao mesmo tempo que proporciona uma experiência estética. Esta experiência acontece porque, de maneira resumida, é uma performance que contém elementos peculiares, tais como: *mudras* (gestos das mãos) figurino (colorido, pesado, grande), espaço (simples, com cortina, velas), ritual (oferendas), dramaturgia (mitos da religião hindu), partitura corporal (dança, equilíbrio, *mudras*, olhos) e maquiagem (cores de cada deus representado).

Todos estes elementos, próprios da cultura indiana, fazem com que a experiência estética se torne uma resposta contextualizada do público que está assistindo. Um público que frequentemente assisti as encenações como um caminho de perpetuação da sua cultura por meio dos ritos e costume, ao mesmo tempo que vivência o *rasa*.

Sendo assim, cabe aqui destacar dois elementos citados, entendidos como linguagens não verbais da cena, que potencializam a experiência estética do público: *mudras* (gestos) e *Navarasas* (nove expressões). Afinal, de acordo com Bolland:

Kathakali is performed by men who in their youth have undergone an intensive course of physical training and a long period of instruction in abhinaya (acting) and nritta (dancing). The former is the representation of emotions and moods by expressions of the face supplemented by mudras, the descriptive and symbolic movement of the hands and fingers in a particular manner to signify an object or action. The Kathakali actor uses mudras in place of the spoken word. (BOLLAND, 1980, p. 7).

A seguir temos um quadro com algumas descrições das linguagens não verbais (*mudras* e *Navarasas*) utilizadas na cena.

Quadro 2 - Linguagens não verbais fundamentadas no Nāṭyaśāstra

Linguagem	Definição	Fundamento
<i>Mudras</i>	Códigos gestuais/gestos com as mãos	Nāṭyaśāstra
<i>Navarasas</i>	Nove expressões faciais	Nāṭyaśāstra

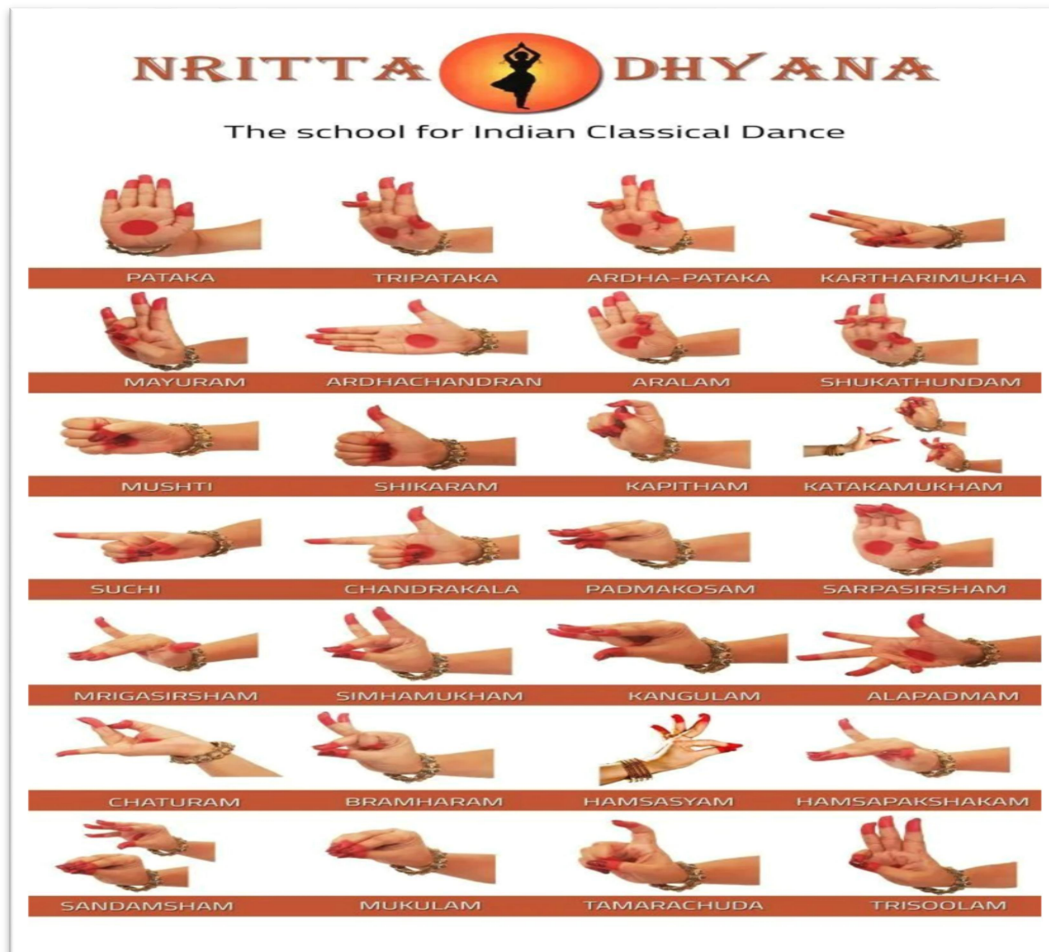
Fonte: Elaborado pela autora (2025).

O primeiro elemento a ser destacado no quadro, conforme a linguagem cênica do *Kathakali* são as *mudras*. Derivado do sânscrito *hasta*, que significa “gesto” ou “mão”, o termo *mudra* pode ser traduzido literalmente como “selo”, indicando sua função simbólica e ritual. No contexto do teatro-dança indiano, especialmente no *Kathakali*, as *mudras* desempenham um papel fundamental como códigos gestuais codificados que comunicam ações, emoções e narrativas extraídas dos grandes épicos, como o *Ramayana* e o *Mahābhārata*. Assim, por meio desses gestos manuais altamente organizados, o ator é capaz de narrar episódios complexos sem o uso da fala, transformando suas mãos em instrumentos rituais para a cena. Nair diz que:

Mudra is a kinetic event. It is an act of structuring hands in motion. The assemblage of the gestural sequence of fingers in mudra generates abstract symbols using spatial and rhythmic properties of movements. By arranging patterns of dancing fingers in the hands, mudra notates the visibility and emergence of the body as a process of the dancer’s expression of meaning,

emotion and rhythmic experience in performance. In the Sanskrit language, where the term and practice originated, mudra means a symbolic position of the hand that literally means seal. (NAIR, 2013, p. 1).

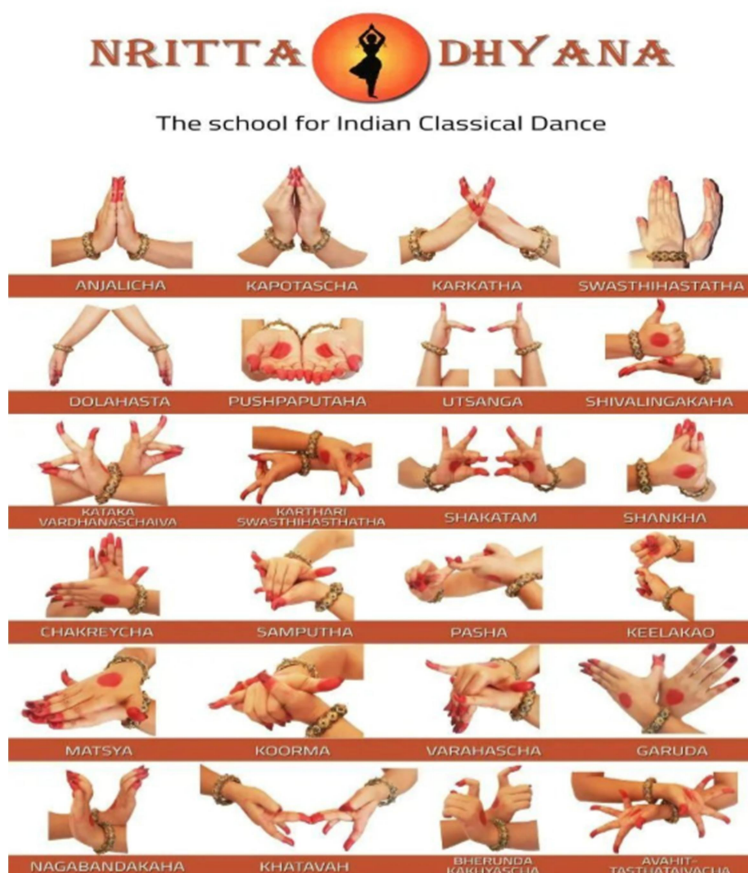
Figura 10 - *Mudras* de mão única – 28 Prakar



Fonte: DEEPAMODISSI [2025].¹⁶

¹⁶ DEEPAMODISSI. **Hasta Bheda**: Speaking through Mudras. Deepam Odissi Academy: Durgapur, [2025]. Disponível em: https://www.deepamodissi.com/journal/hasta-bheda?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 9 jul. 2025.

Figura 11 - Gestos Conjuntivos de Mão – 23 Prakar



Fonte: DEEPAMODISSI [2025].¹⁷

Cada movimento das mãos, apresentados nas imagens anteriores, fazem com que o espectador que conhece o seu significado tenha um maior entendimento da cena. No caso do espectador que não tem conhecimento, os movimentos são apenas detalhes estéticos da cena, tal como uma dança das mãos, onde o que mais chama a atenção é o ritmo e sua sincronia com as máscaras do ator.

Em relação a criação dos gestos e seu entendimento, Albergaria destaca que:

O *mudra*, somente como um gesto, às vezes fica distante de um significado claro para nós. A construção deste gesto, como uma letra que forma a palavra como um todo (não necessariamente uma palavra escrita, ou a traduzida, ou a falada, mas a intenção do que se quer dizer, do que se quer levar, conduzir: esta é a palavra que o *mudra* escreve, como letra, como a caligrafia do gesto). (ALBERGARIA, 2017, p. 120).

¹⁷ Idem nota anterior.

Veja que o ator, na imagem abaixo, utiliza suas mãos fazendo os gestos necessários para cada história apresentada na cena. Segundo Bolland, “No scenery is required as the actors describe everything by their mudras and facial expressions.” (1980, p. 11). Gestos pontualmente coreografados, a fim de contar histórias pertencentes a cultura da Índia. E juntamente com as mãos, todo corpo do ator é levado a transmitir uma ideia.

Figura 12- Mudras no *Kathakali*



Fonte: KATHAKALI (2021).¹⁸

Cabe destacar que os primeiros registros de *mudras* surgiram no contexto dos templos, como elementos centrais nos rituais religiosos. Na iconografia sagrada, especialmente no Hinduísmo e no Budismo, observam-se *mudras* associadas à meditação, à proteção e à transmissão de ensinamentos. A presença desses gestos na dança clássica indiana parece decorrer da íntima relação entre prática ritual e expressão artística. Inclusive, em suas origens, os próprios sacerdotes tinham a função de dançarinos, confirmando a indissociabilidade entre rito e performance.

Considera-se, portanto, que os *mudras* integram o teatro clássico indiano há mais de um milênio, contribuindo para a expressividade da cena e enriquecendo a experiência estética do espectador com gestos simbólicos que comunicam emoções, ações e significados profundos. Segundo Mulerikkal:

¹⁸ KATHAKALI. **Kathakali - Mudras - Sign Language**. The Kala Chethena Kathakali Company Hampshire, 2021. Disponível em: <https://www.kathakali.net/news/kathakali-mudras-sign-language>. Acesso em: 9 jul. 2025.

The birth of the Gestures/Mudras is from Natyashastra by Bharatha Muni. Two chapters titled Hasta Lakshana Deepika and Abhinaya Darpana, elaborate upon the mudras in the Natyashasthra. It is believed that the Mudras have a connection with the Tantric rites and harbor endless permutations and combinations for any story or situation. (MULERIKKAL, 2025, p. 7).

Hoje, ao assistir a uma performance de *Kathakali*, o público presencia não apenas uma representação artística, mas também a manifestação viva das crenças, dos épicos e da tradição indiana, expressos sobretudo por meio das mãos dos atores. O que inicialmente fora sistematizado no *Nāṭyaśāstra*, permanece vivo e visível, incorporado ao corpo do ator e à linguagem da dança-teatro. Assim, o *Kathakali* se afirma como herdeiro direto desse legado, perpetuando, ao longo da história da arte indiana, uma estética fundada na precisão expressiva e na espiritualidade. Segundo Artaud:

A dança indiana não desperta emoções, mas supostamente cria no espectador uma elevação de consciência. O processo que leva a esse estado do espectador é descrito por um famoso aforismo no Abhinaya-Darpana: "Onde a mão vai, o olho vai; onde o olho vai, a mente vai; onde a mente vai, o sentimento desperta e quando o sentimento desperta, o paladar nasce" [...] O gesto também é cultural: não se trata, portanto, de se interessar pela linguagem gestual como meio de comunicação universal, mas como um potencial expressivo e significativo e, portanto, teatral. (ARTAUD, 2002, p. 33, tradução nossa).

É preciso enfatizar que “[...] o conjunto expressivo dos elementos gestuais e faciais combinados dá-se o nome de *Abhinaya*, que, traduzido literalmente, significa ‘educar’.” (RIBEIRO, 2018, p. 63). Essa técnica é fundamental na representação teatral e na dança clássica indiana, pois permite ao ator comunicar ao público a mensagem desejada, transformando a palavra em poesia visual.

Trata-se de uma forma de educação, que só ocorre quando o espectador se conecta profundamente com as expressões do ator durante a cena. Dessa forma, o *Abhinaya* não é apenas uma técnica de representação, mas uma verdadeira arte de comunicar: uma comunicação estética que toca, afeta e transforma o público. Assim, os atores, por meio de sua performance, educam os espectadores, conduzindo-os a uma autêntica experiência estética.

Ainda sobre a definição de *abhinaya*, Ricardo Gomes explica que:

A palavra sânscrita para definir o trabalho do *nata* é “*abhinaya*”, formada pelo prefixo “*abhi*” (em direção a) e pela raiz “*ni*” (carregar). Através do *abhinaya*, o *nata* expressa os *bhavas* que levam o espectador à experiência do *rasa*. Para realizar esta operação o *abhinaya* é composto de quatro partes: *angika* (movimentos corporais), *vacika* (uso da voz), *aharya* (figurino e maquiagem) e *sattvika* (estados psicológicos). (GOMES, 2017, p. 42).

No contexto do *Kathakali*, a noção de *Abhinaya* ganha uma expressão vívida e intensa, servindo como a base para toda a comunicação entre os atores e o público. Neste estilo clássico de dança-teatro do sul da Índia, os gestos manuais, as expressões faciais e a movimentação corporal são meticulosamente treinados para transmitir emoções complexas, narrativas épicas e ensinamentos morais.

Por exemplo, durante uma cena do *Mahābhārata*, quando o personagem Arjuna expressa sua dúvida e conflito interno antes da batalha, o ator usa o *Abhinaya* para comunicar esse estado mental de maneira profunda. Através do controle dos olhos, da tensão muscular no rosto e das mãos que formam símbolos específicos, o ator não só narra o dilema, mas faz o público sentir o drama existencial de Arjuna. É nesse momento que o público não apenas assiste passivamente, mas se conecta, sentindo a emoção e sendo levado a uma experiência estética transformadora.

Outro exemplo prático está nas cenas em que o vilão ou o deus aparecem. Cada expressão facial (como o arqueamento das sobrancelhas, o franzir do nariz, o olhar penetrante) revela o caráter do personagem e seus sentimentos mais profundos, sem necessidade de palavras. Essa comunicação visual rica e simbólica é o *Abhinaya* em ação, educando o espectador a ler e sentir a história.

Assim, o *Kathakali* exemplifica perfeitamente como o *Abhinaya* é uma “educação” emocional e estética, o ator não apenas executa uma técnica, mas conduz o público a uma imersão total na narrativa, transformando o gesto em poesia viva e a representação em uma experiência estética inesquecível.

As nove expressões, são melhor visualizadas na imagem a seguir.

Figura 13 - Navarasas no Kathakali



Fonte: RATNAM (2020).¹⁹

Na imagem, o ator de *Kathakali* utiliza intensamente os olhos e os músculos faciais para expressar uma ampla gama de emoções ao longo da narrativa. A expressividade da musculatura facial é fundamental para transmitir sentimentos distintos, como raiva, tristeza, alegria ou medo, permitindo ao espectador identificar claramente cada estado emocional representado. Essa codificação gestual e expressiva remete às emoções vivenciadas cotidianamente pelos seres humanos, aproximando a arte da vida real. Ribeiro diz que:

Bharata Iyer, um importante estudioso do Kathakali, associa rasa a sentimento e descreve assim: “o amor é uma emoção, Sringan é o sentimento. As emoções que existem nos atores se desenvolvem em sentimento no espectador. O sentimento é diferente das emoções normais, ele é genérico e desinteressado, enquanto a emoção é individual e imediatamente pessoal. (RIBEIRO, 2021, p. 64).

O espectador que consegue identificar as emoções transmitidas pela linguagem corporal do ator, por meio dos *mudras* e dos *navarasas*, tende a vivenciar o *rasa* de forma

¹⁹ RATNAM, Anita R. **Narthaki**: gateway to the world of dance. Ratnam.com: [s. l.], 2000. Disponível em: <https://narthaki.com/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

mais intensa e plena. Essa experiência estética faz com que os sentimentos fluam de maneira profunda, sendo registrados na memória afetiva do espectador e servindo como referência sensível para futuras vivências artísticas semelhantes. Gomes afirma que:

[...] para evocar um determinado *rasa* não é suficiente repetir minuciosamente determinados movimentos e expressões. O ator deverá levar em conta as nuances de cada história e de cada cena e usar esta partitura de gestos e ações codificadas – que apesar da grande estilização estão enraizadas na vida quotidiana – como um ponto de partida. No seu trabalho criativo, ele se concentrará na maneira de executar a partitura, no jogo rítmico, nos pequenos detalhes de execução. (GOMES, 2005, p. 43).

Dessa forma, observa-se a importância do treinamento constante e dos ensaios regulares para a realização da performance para compreender e valorizar profundamente a dramaturgia do *Kathakali*, expressando seu papel com mais vivacidade. Segundo Raina:

Central to Kathakali performativity is *rasabhinaya*, or the art of enacting bhavas or ‘emotional states’ and creating an aesthetic pleasure or *rasa* for the audience. [...] Traditionally, while an audience member’s aesthetic appreciation of these embodied ‘emotional states’ is called *rasa*, the performer’s embodiment of these states is called *bhava*. The preparation of a performer capable of embodying these bhavas is at the core of Kathakali training methodology. (RAINA, 2015, p. 326).

Os *navarasas*, quando combinados com os diversos elementos cênicos, como maquiagem, figurino, música, gestualidade e expressão facial, potencializam a vivência estética durante a performance. No *Kathakali*, essa combinação minuciosamente codificada não só orienta a atuação do artista, mas também guia a recepção do público. Sendo assim, para compreender de forma mais profunda o uso dos *navarasas* no contexto performático do *Kathakali*, é necessário analisar a linguagem artística empregada em cena.

Essa linguagem se manifesta por meio do corpo do ator, especialmente nos *mudras* (gestos com as mãos), nas expressões faciais e no ritmo corporal, compondo uma dramaturgia visual que busca provocar no espectador a experiência plena do *rasa*, uma emoção estética elevada, que transcende o sentimento comum e se fixa na memória do espectador.

2.3 O espectador, os atores e a experiência estética

A fim de compreendermos melhor como é dada a experiência estética (*rasa*) do espectador durante o espetáculo teatral *Kathakali*, cabe aqui primeiramente entendermos a origem, definição e função do conceito: espectador. Para tanto, destacamos a definição apresentada por Carneiro, que diz:

A palavra espectador deriva do latim *spectator*, que ao mesmo tempo significa olhar e observar, mas também contemplar, aguardar. Outra palavra para espectador seria a que vem do grego *theoros*, que significa aquele que olha. *Theoros* era a palavra utilizada pelos gregos para designar a pessoa que era enviada para consultar um oráculo, mas também para quem era enviado pelas cidades gregas como observador dos festivais. A palavra *theoros* é a base da palavra *teoria*, cujo sentido seria contemplação, especulação, olhar para algo. (CARNEIRO, 2016, p. 2).

Esta definição mostra que o papel do espectador sempre esteve ligado à ação de observar o que está diante de si. No entanto, esta postura é acompanhada de um posicionamento diante da arte. Inclusive, o espectador ao observar um evento, pode fazê-lo seja de maneira passiva, ativa, perceptiva ou interativa. Conforme explica Plaza:

[...] é necessário fazer um levantamento conceitual das interfaces, tendências e dispositivos que se situam na linha de raciocínio da inclusão do espectador na obra de arte, que – ao que tudo indica – segue esta linha de percurso: participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação, etc.), participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador), participação perceptiva (arte cinética) e interatividade, como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente. (PLAZA, 2003, p. 10).

Comum em formas tradicionais de teatro, sem intervenção direta na ação cênica, a participação passiva, própria da contemplação e do público do *Kathakali*, possibilita a experiência estética do espectador. Em um espetáculo de *Kathakali*, o público indiano que conhece os códigos e gestos pode até parecer passivo (sem uma ação visível), mas seu envolvimento emocional chega a ser profundo. Nesta participação a reação é interna: emoções, reflexões ou julgamentos silenciosos. Conforme visto anteriormente, é através da observação que o *rasa* acontece.

De acordo com Szily (p. 207), os espectadores mais experientes do *Kathakali* tendem a focar nas expressões sutis dos atores, ao invés do simples desenrolar da ação. Em Kerala, esse público é conhecido como *kathakalibhṛntan*, ou “louco por *Kathakali*”, e idealmente

possui conhecimento de sânscrito, dos textos poéticos *malaialam* e do *maṇipravāḷam*. Eles são exigentes, fazem críticas detalhadas e apreciam especialmente seus atores favoritos, além de cantores e percussionistas.

Já o espectador popular, que não domina a teoria do *rasa*, conhece a história, reconhece os personagens e entende parcialmente as canções, exceto os versos em sânscrito no início das cenas. Esses momentos de transição podem estimular sua imaginação, prolongando preparando-o para o que está por vir. Assim, embora compreendam alguns *mudras* que acompanham o canto, esses espectadores têm dificuldade em interpretar os gestos improvisados dos atores.

Figura 14 - Público do *Kathakali*



Fonte: KATHAKALI AUDIENCE (2011).²⁰

A imagem ilustra a contemplação do espectador frente à performance *Kathakali*. No entanto, além da observação do espectador, o papel do ator *Kathakali* é fundamental neste processo, pois é ele quem dará vida a cena através das emoções representadas. Sendo assim, refletindo um pouco mais sobre a importância do ator na experiência estética, falaremos sobre o seu processo de construção e formação que, consequentemente, resulta no seu produto final, a performance.

²⁰ KATHAKALI AUDIENCE. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2011]. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kathak>. Acesso em: 9 jul. 2025.

Isto porque quanto mais preparado estiver o ator, através da sua construção artística, melhor ele desempenhará o seu papel, e também maior será a aproximação do seu público e da sua arte. Por isso, o ator deve saber utilizar seu aparelho físico durante os ensaios, momentos em que são dadas as diretrizes para que a construção da personagem resulte em cenas que afetam o espectador.

No caso do ator *Kathakali*, a formação passa por longos treinos que exigem grande esforço físico, disciplina e domínio da linguagem corporal, desenvolvendo assim um corpo mais resistente e comunicativo. Essa estratégia torna, ao longo dos anos, o corpo mais apto para a cena.

Sobre a importância do preparo físico do ator, Stanislavski diz que:

Os exercícios diários, regulares começaram a desempenhar não só os músculos e as juntas que vocês nem sabiam. Sem exercícios todos os músculos definham, e reavivando as suas funções, revigorando-os, chegamos a fazer novos movimentos, a experimentar novas sensações, a criar possibilidades sutis de ação e expressão. Os exercícios contribuem para tornar a nossa aparelhagem física mais móvel, flexível, expressiva e até mais sensível. (STANISLAVSKI, 2017, p. 71).

Este desenvolvimento da expressividade e sensibilidade do ator através dos exercícios é visto no trabalho do ator *Kathakali*, quando prepara o corpo por meio de atividades intensas que exigem força, postura e resistência física. Algo que contribui demasiadamente para a atuação no longo espetáculo que dura aproximadamente oito horas.

Além deste trabalho exaustivo, para que os atores desempenhem seu papel com maior resistência física possível, alguns manifestam o que podemos chamar de “encanto cênico”. Esse encanto é algo que poucos atores têm, e contribui para que a experiência estética aconteça. Afinal, segundo Stanislavski:

[...] há certos atores que mal entram em cena e o público se deixa cativar [...] transforma em vantagens até mesmo as suas peculiaridades, e defeitos tornam-se objeto de imitação para seus admiradores [...] tê-la é uma grande vantagem para o ator, pois garante de antemão o domínio da plateia, ajuda-o a transmitir para grande número de pessoas as suas intenções criadoras. Dá destaque a seus papéis e suas arte. (STANISLAVSKI, 2017, p. 23).

Os atores do teatro *Kathakali* exercem influência que vai além do encanto pessoal. Seu domínio sobre o público acontece a partir de um encanto artisticamente orientado nos

mínimos detalhes. Sua maquiagem com cores fortes, os figurinos extravagantes e as partitura corporal, fazem com que atraia a atenção dos expectadores durante o espetáculo.

Segundo o ator russo Stanislavisk (2017), este tipo de encanto cênico é de outra espécie, basta que ponham perucas, que escondam inteiramente sua própria personalidade sob a maquilagem, que passam logo a ter grande magnetismo cênico. Esses atores atraem o público não por meio do encanto pessoal, mas por intermédio de um encanto artisticamente fabricado. Atrás dessa criação pode haver ternura, sutileza, graça ou ousadia, vivacidade ou até mesmo insolência e rispidez. A soma de tudo isso é uma capacidade de seduzir particular de cada ator.

Esta “sedução do ator” gera o prazer estético em um público influenciado (emocionalmente e intelectualmente). Desta maneira, o espectador usufrui do autêntico prazer estético, alcança a linguagem artística durante a encenação, de maneira profunda. No *Kathakali*, o ator é um meio de condução e elevação das emoções humanas. Através de técnica precisa, gestos, maquiagem simbólica, música e ritmo, as emoções são purificadas.

O espectador, por sua vez, não assiste passivamente, mas entra em comunhão com essas emoções, saboreando-as como um banquete espiritual, a partir das sensações. Por conseguinte a palavra “experiência”, usada em diferentes contextos, aponta para uma vivência que se aprofunda com a ajuda de vários fatores, que podem até mesmo inexistir quando a percepção não alcançar os elementos necessários para o expectador ter um contato afetivo com a obra de arte. Geromini oferece uma explicação afirmando que:

Embora reconheça que outros objetos, para além das obras de arte, também podem se mostrar como estéticos, Dufrenne (1953/1982a) opta por remeter-se a obras de arte consagradas pela tradição, as quais, para ele, são seguramente as que melhor nos conduziram a essa experiência específica. Nesse sentido, para que a experiência estética aconteça, o espectador precisa ver a obra como um objeto estético, a partir de sua percepção estética, não como um objeto real destacado do mundo, mas sim um objeto que expressa um mundo em si mesmo. Não é qualquer obra, entretanto, que desperta o corpo de quem observa e possibilita uma experiência estética, sendo transformada em objeto estético. [...] A profundidade do objeto estético se refere à potência que ele é ao expressar uma subjetividade, aquela de seu autor enquanto ser, que está relacionada ao apelo que o próprio objeto dirige ao espectador, na intensidade da presença. (GEROMINI, 2021, p. 244).

Em abordagens sobre experiência estética, alguns autores como Walter Benjamin, Martin Heidegger, e Jorge Laroussa Bondia, analisaram como ela acontece em sua profundidade. Entretanto, segundo Benjamin as “experiências são raras”. Para que esta

experiência aconteça é preciso o encontro de duas partes: público e atuação dos atores durante o espetáculo.

Em suas palavras, Heidegger define o conceito da seguinte forma:

Fazer uma experiência com algo, seja com uma coisa, com um ser humano, com um deus, significa que esse algo nos atropela, nos vem ao encontro, chega até nós, nos avassala e transforma. “Fazer não diz aqui de maneira alguma que nós mesmo produzimos e operacionalizamos a experiência. Fazer tem aqui o sentido de atravessar, sofrer, receber o que nos vem ao encontro, harmonizando-nos e sintonizando-nos com ele. É esse algo que se faz, que se envia, que se articula. (HEIDEGGER, 2003, p. 121).

Logo, para que haja uma experiência estética é preciso um encontro entre público e performance. Um encontro que gera uma transformação. No caso da performance e expectador, o lugar dos afetos é no corpo, tal como o lugar em que a experiência acontece. Segundo Larossa, “Por esta perspectiva, uma obra de arte só poderá se efetivar como experiência quando do encontro com seu expectador.” (2006, p. 96).

No entanto a experiência estética varia conforme o contexto cultural de um determinado público. Um expectador indiano do *Kathakali*, por exemplo, tem uma experiência teatral, diferente de um brasileiro devido diferentes fatores, inclusive cultural. Seu conhecimento e aproximação do Hinduísmo e mitos, apresentados durante o espetáculo o levam a uma experiência mais afetiva.

Cabe destacar que o termo público, no campo teatral, pode ser entendido como um grupo de pessoas que assistem um espetáculo teatral por diferentes razões e percepções. É uma plateia de teatro que dá sentido ao trabalho dos atores em cena, a partir de suas reações. São pessoas que frequentam, ou não, regularmente espetáculos. Um público teatral que fica na frente do palco ou rodeando-o em audiência, criando uma conexão com os atores através da identificação com o sentimento dos personagens e suas histórias.

Independente da faixa etária, cada pessoa responderá aos estímulos artísticos de acordo com sua bagagem, suas vivências e conhecimento. Uma preparação que inicia muito antes de sentar em uma sala de espetáculos. Ela começa nas motivações que levam o espectador até o local, ou quando procura saber do que trata a peça, antes mesmo de assisti-la. O espectador busca pensar na forma e tema relacionados à obra de arte.

A forma pode ser pensada como o que caracteriza os recortes que, por tradição, aprendizado e experiência pessoal, o indivíduo atribui aos objetos que lhe são apresentados. [...] Temas artísticos são as descrições elaboradas

das cenas representadas, as ideias veiculadas pelas relações dos objetos em cena, conforme convenções culturais específicas. Na feitura da obra, os temas precedem a qualquer ação técnica. (SALTO, p. 174).

O conhecimento antecipado sobre o tema leva a uma experiência estética mais profunda, devido a conexão criada com a arte. O dramaturgo Bertolt Brecht “[...] queria que os espectadores de teatro fossem especializados como a plateia de um evento esportivo, que conhece as regras do jogo, sua história, meandros e fundamentos técnicos.” (BRECHT *apud* VIEIRA, 2022, p. 93).

Assim, para que a experiência estética alcance maior profundidade, é necessário que o espectador desenvolva um conhecimento mais apurado acerca da peça encenada, compreendendo as convenções do jogo cênico, os significados dos elementos visuais, bem como a função expressiva do cenário e dos demais componentes da cena. Segundo Vieira:

Esse tipo de conhecimento permite que o público vá além da simples fruição da obra e entenda mais fácil e profundamente os signos propostos em cena, reflita sobre eles, se coloque no lugar do próprio encenador, dos atores, do cenógrafo, do diretor musical etc. e aprove ou desaprove as escolhas feitas por eles, imaginando que faria igual ou diferente (e se diferente, como). Mas este é um grupo seletivo. (VIEIRA, 2022, p. 93).

Logo, quando o espectador está na plateia observa e compreende a partir daquilo que sabe sobre teatro e sobre as emoções do personagem. Há um encontro afetivo entre artista, criação e público. Enquanto aquele que não tem muito conhecimento sobre teatro possui um olhar que se resume apenas no que está vendo.

No caso de uma pessoa que tem mais contato com o audiovisual, ao invés do teatro, Desgranges faz a seguinte afirmação:

O teatro, em seu estágio contemporâneo, pode ser percebido pelos espectadores, crianças e adultos, habituados às produções audiovisuais dominantes, como um espaço totalmente estranho, diante do qual pode ser extremamente difícil se situar. (...) Não seria exagero supor que a arte teatral possa ser encarada como uma proposição espetacular pouco habitual, ou mesmo frustrante, para esse superestimado espectador contemporâneo. (DESGRANGES, 2015, p. 41).

A comunicação visual e auditiva formam o código linguístico, espacial. Logo, gestos, movimentos, acessórios e a melodia dramática criam no sujeito diferentes percepções. A

presença de uma plateia, seja ela grande ou pequena, e sua reação no decorrer de um espetáculo sempre reflete o nível de interesse, compreensão e recepção ao que está sendo transmitido na encenação. Logo, o público reage a cena com suas emoções: aplausos, sorrisos e lágrimas. Desta forma o teatro acontece, pois antes existe na mente humana. Larossa explica a experiência da seguinte forma:

A experiência seria o que atravessa. [...]. Vivemos em um mundo onde muitas coisas acontecem. Mas, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Os eventos atuais, transformados em notícias fragmentadas e rapidamente desatualizadas, não nos afetam como tal. (LAROSSA, 2006, p. 96-97, tradução nossa).

Assim, o público reage criando uma conexão com os atores a partir da dramaturgia e performance dos atores. Quanto mais convincente for o ator no desempenho do seu papel, mais envolvido fica o público. Neste caso podemos usar a expressão *rasa* como definição do despertar estético na percepção do espectador. Pois segundo Martinez:

Rasa, portanto, não é somente alguma forma líquida ou um sentimento, mas algo que tem um grande potencial semiótico e um propósito, o de despertar o encantamento estético no espectador. [...] *Rasa* é o efeito estético despertado no espectador através dos meios representativos do drama. (MARTINEZ, 2001, p. 125-126).

Esses componentes interagindo em uma teia de significações conectam as mentes dos artistas e dos espectadores. É algo que deve ser desenvolvido pelo espectador. Pois, “Bharata sugere que aquele que deseja ser um apreciador do *rasa* tem que cumprir certas demandas. Tanto quanto um *gourmet*, o espectador deve ter sensibilidade estética, experiência e conhecimento.” (MARTINEZ, 2001, p. 126). Loundo diz que:

A noção de *rasa* possui dois componentes, um subjetivo e outro objetivo, a experiência do espectador/leitor e a experiência concomitante/antecedente do artista (ator/poeta). A metáfora usada para definir *rasa* é o da sequência “semente-árvore-fruto”[...]. A semente é a da experiência estética do artista/poeta, a árvore é a performance/obra que encarna essa experiência originária, e o fruto é a experiência estética do espectador /leitor. (LOUNDO, 2022, p. 194).

No *NāṭyaŚāstra*, o conceito de *rasa* refere-se à capacidade de transformar a performance em uma experiência profunda e transformadora. Isso ocorre por meio do

refinamento do corpo e da mente do artista, envolvendo as emoções humanas, tornando a performance um espaço elevado de consciência e comunicação.

De acordo com Perez Júnior:

[...] uma experiência, uma pequena libertação de condicionamentos, a ser de fato experimentada pelo espectador, sendo essa a teleologia de toda criação artística.[...] A observância desta *technè* artística visa garantir que o efeito produzido no público seja aquele almejado, ou seja, que determinada experiência de fundo emocional seja produzida. (PEREZ JÚNIOR, 2017, p. 155).

Por isso a arte em suas diferentes linguagens pode despertar diferentes sentimentos, de acordo com cada tipo de pessoa. Afinal, o sentir ou desfrutar de uma obra é uma experiência estética particular de cada um. Assim, o teatro *Kathakali*, por exemplo, pode não despertar o mesmo “gosto” em um espectador de outro país, devido as diferenças culturais.

Assim, para que haja uma experiência estética de um espectador em relação a obra, ele precisa associar os diversos elementos apresentados com seu entendimento. Uma pessoa precisa reconhecer na obra aspectos que afetam suas emoções ao mesmo tempo que faz uma crítica das emoções, ampliando assim a compreensão da arte como experiência estética. Martinez diz que:

Rasa é o efeito estético despertado no espectador através dos meios representativos do drama. A metáfora do saborear, empregada por Bharata em todo o *Natyashastra*, indica a atitude tanto dos que realizam a performance quanto dos que a desfrutam, é necessário uma disposição particular. Este é um ponto fundamental. Quem desfruta o *rasa*? Bharata usa a mesma palavra em sânscrito para referir ao *gourmet* e ao espectador, *sumanas*, que significa um sábio, uma pessoa bem disposta e de boa vontade. Desta forma, Bharata sugere que aquele que deseja ser um apreciador do *rasa* tem que cumprir certas demandas. Tanto quanto um *gourmet*, o espectador deve ter sensibilidade estética, experiência e conhecimento. (MARTINEZ, 2001, p. 126).

Logo, para uma análise da experiência estética é preciso observar as implicações que levam o espectador a “degustar”, “saborear” a arte. Assim, por ser expressiva, a linguagem teatral prende a atenção do espectador. O contato do espectador com a obra, gera a apropriação dessa linguagem. Desta forma, o espectador que compreende os signos teatrais tende a ter uma experiência estética mais ampla. Decodifica os signos da encenação clássica, ampliando a capacidade de leitura e diálogo com a cena. Segundo Pupo:

[...] O teatro é afirmado mais enquanto processo do que como resultado acabado, mais como ação e produção em curso do que como produto. [...] O espectador é convidado a tecer elos e a configurar relações. Sua intuição e sua imaginação são convocadas de modo a preencher as inúmeras lacunas configuradas pelo acontecimento que se desdobra diante de seus sentidos. (PUPO, 2006, p. 111).

Um expectador da performance *Kathakali* tem, diante dele, vários elementos que podem conectá-lo a obra, e assim saboreá-la com propriedade. Uma percepção que vai além do olhar, refletindo sobre o próprio corpo. Na performance cuja história é o *Mahābhārata*, temos uma cena em que a princesa Draupadi é humilhada na corte dos Kauravas, conforme ilustrada na imagem.

Figura 15 – A humilhação de Draupadi



Fonte: DRAUPADI (2025).²¹

Segundo o épico:

Atestada em várias instâncias do épico como uma encarnação parcial da deusa *Shri*, Draupadi é retratada como uma rainha poderosa que detém autoridade significativa e supervisiona as finanças e o tesouro do reino. Os

²¹ DRAUPADI. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2025]. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Draupadi>. Acesso em: 9 jul. 2025.

eventos mais significativos na vida de Draupadi ocorreram durante o jogo de dados na corte Kuru. Neste jogo, Yudhishtira, tendo perdido sua riqueza e liberdade, aposta e perde Draupadi para seu primo Duryodhana — o líder dos Kauravas. Considerada escrava, Draupadi é arrastada à força para a assembleia real pelo príncipe Kaurava Dushasana e humilhada publicamente por Duryodhana e seu aliado Karna por ser casada com cinco homens. Apesar de ser abusada, ela se recusa a obedecer às suas ordens e desafia toda a assembleia, questionando a legalidade de ser estacada depois que seu marido já havia perdido sua própria liberdade. Quando Dushasana tenta despi-la, sua honra é milagrosamente preservada, pois sua vestimenta se torna infinitamente estendida. (DRAUPADI, 2025, sem paginação).²²

Essa cena é profundamente emocional, e quando encenada no *Kathakali*, um dos *rasas* que ela mobiliza em especial é o *karuelamo* (compaixão). A atriz (ou ator, no *Kathakali* tradicional masculino) que interpreta Draupadi usa *abhinaya* facial para expressar desespero e dor contida: olhos tremendo, voltando-se para os céus (pedido de socorro), *mudras* suplicantes, mãos postas em oração e postura corporal de fragilidade e desamparo. O público, mesmo conhecendo o desfecho, é tomado por empatia estética.

Os atores educam os espectadores ao despertar neles a capacidade de vivenciar uma experiência estética e o público indiano sente grande prazer ao reconhecer elementos como histórias, canções e movimentos. Esse prazer vem da familiaridade. Na experiência estética, a relação entre sujeito e objeto é profundamente íntima, comparável à percepção do sabor, onde há total identificação e assimilação do objeto pelo sujeito. Segundo Schechner:

Na Índia, espera-se que os participantes pelo menos respondam de forma ativa ao espetáculo. Em espetáculos de dança ou concertos musicais, as pessoas marcam o compasso ou o ritmo, silenciosamente, cantam silenciosamente e, por vezes, movem suas mãos em harmonia com os *mudras*, ou com o sistema mão-gesto. (SCHECHNER, 2012, p. 139).

²² Idem nota anterior.

Capítulo 3 - A LONGA NOITE DO TEATRO *KATHAKALI*

A longa noite do *Kathakali* não é apenas uma apresentação de uma peça teatral, mas uma verdadeira imersão em rituais, mitos e emoções. Ela apresenta as narrativas dos grandes épicos do hinduísmo, como o *Rāmāyaṇa* e o *Mahābhārata*, e assim combina dança, música, canto e expressões corporais (*mudras* e *navarasas*).

Assim, não é somente um espetáculo para entretenimento. Ele também serve como um ritual que une as tradições culturais, religiosas da Índia e arte. Logo, para os espectadores, é uma oportunidade de ter uma experiência, tal como visto anteriormente, e de se apreciar a cultura religiosa e filosófica da Índia.

Por isso o objetivo do *Kathakali* é criar uma experiência profunda para o público, levando-o a uma experiência estética (*rasa*), por meio de uma combinação de expressões corporais, *mudras* e a interação com as diferentes emoções purificadas.

Figura 16 – Performance Kathakali



Fonte: GOLDING (2021).²³

Na imagem acima podemos observar uma cena durante esta longa noite. Um registro que mostra a performance dos atores que vestem seus grandes figurinos, e suas maquiagens com cores exuberantes, cheias de simbolismos. Até mesmo as cores têm uma grande

²³ GOLDING, Omar N. **Teatro sin diálogos: Kathakali, la increíble danza de la India**. Culturizando.com: [s. l.], 2021. Disponível em: <https://culturizando.com/teatro-sin-dialogos-kathakali-la-increible-danza-de-la-india/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

representatividade, tendo como destaque o verde e o vermelho. Observe que as vestimentas, mesmo pesadas, enriquecem a cena e o texto da apresentação é interpretado por cinco atores.

Devido todas essas características, o *Kathakali* é a forma do teatro clássico indiano mais conhecida, estudada e admirada no Ocidente. Celebrado por suas profundas características estéticas, e técnicas complexas a partir de seus treinamentos para apresentações. Sendo assim, devido sua relevância, neste capítulo trataremos sobre a longa noite do *Kathakali*, descrevendo os seus elementos e a forma como o público se prepara para assisti-lo.

Entretanto, devido à distância geográfica, a presente pesquisa limitou-se a revisão bibliográfica e análise de vídeos (do Youtube) para coletar as informações necessárias a este capítulo e descrever um pouco sobre o espetáculo. Além disso, contamos com a experiência de alguns pesquisadores citados no decorrer do texto, pois tiveram contato com o preparo dos atores e sua performance. Eles descreveram suas experiências como teatrólogos ocidentais, e como tais vivências possibilitaram uma maior reflexão sobre o teatro indiano.

Em relação aos vídeos, apesar de muitos não terem caráter pedagógico, ou descrições detalhadas do evento, foram ferramentas úteis para análise e reflexão, colaborando para uma relativa aproximação com o enredo do espetáculo. Dito isso, iniciamos a próxima seção, a fim de explorar os elementos introdutórios do espetáculo. As ações que acontecem antes da cena são fundamentais, pois não apenas preparam o ambiente e os participantes, mas também estabelecem o contexto necessário para o desenrolar da performance. Nesse sentido, os rituais, a preparação do espaço cênico, a caracterização dos atores e a introdução musical são essenciais para que os atores e o público entendam claramente seus papéis e se conectem de forma mais profunda com a narrativa que será apresentada.

A compreensão do contexto cultural e mitológico, como as histórias do *Rāmāyaṇa* ou *Mahābhārata* no *Kathakali*, permitem que o público conheça o enredo, e assim se envolva emocionalmente. Portanto, essas ações iniciais vão além da simples preparação. Elas são a chave para uma execução com harmonia e para experiência estética.

3.1 Elementos introdutórios

Uma apresentação tradicional de *Kathakali* tem início por volta das 18 horas, e se estende por toda a noite, encerrando somente ao amanhecer do dia seguinte. Esse horário estendido do evento permite que haja o desenvolvimento das longas narrativas épicas e a imersão do público na experiência estética. Contudo, nas versões contemporâneas, essa duração tem sido adaptada às exigências do público atual.

Há performances mais encurtadas que podem variar entre duas e quatro horas. Cabe destacar que em alguns casos, o público pode acompanhar o processo de maquiagem e preparação dos atores, sendo bastante interessante, inclusive para os turistas. Sobre isso Bolland faz o seguinte comentário:

A traditional performance in Kerala begins at 8 p.m. and goes on until dawn the following morning. It is preceded at sunset (between- 6.30 and 7 p.m. all the year round) by the *kelikottu*, when the silence of the evening is broken by the sound of the two drums, the gong and cymbals, played in the open air near the place where the night's performance is to take place. This tells the local people that there is a Kathakali show on that night. (BOLLAND, 1980, p. 7).

Inclusive os elementos que introduzem o espetáculo da performance *Kathakali* são diferenciados ao olhar dos espectadores de outras culturas. O início da performance não é apenas uma representação artística isolada, pois é repleto de elementos ligados a sua cultura. Sendo assim, os elementos introdutórios da longa noite provoca uma percepção diferenciada, e uma relevante análise artística e cultural da encenação.

Em princípio observamos que antes da apresentação da performance *Kathakali*, há uma série de rituais, preparações físicas, espirituais e técnicas que seguem uma tradição rigorosa. Conforme Martinez, “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.” (MARTINEZ, 2006, p. 32). Esses momentos são fundamentais para transformar o ator e criar o ambiente propício para a manifestação estética.

Os elementos introdutórios da performance do *Kathakali* são organizados de forma sequencial e aprofundada, respeitando a lógica da cerimônia e a função simbólica de cada etapa na preparação para o espetáculo. O evento tem início com o ritual de purificação do espaço cênico. Uma prática sagrada que busca não apenas limpar fisicamente o ambiente, mas também consagrá-lo aos deuses, preparando-o para receber as narrativas como uma oferenda.

Este momento é marcado por ações silenciosas e gestos precisos, muitas vezes conduzidos pelos músicos do cerimonial, ainda fora da visão do público. Por isso, raramente ele é registrado em vídeo, pois acontece nos bastidores, ou antes do início formal do evento, reforçando seu caráter simbólico e reservado.

Por fim, ocorre a entrada ritual, onde todos os envolvidos, com seus respectivos papéis, se posicionam para dar início ao evento, finalizando a transição definitiva para o espetáculo.

Antes da primeira encenação, é feito um ritual de consagração do espaço onde será feita a performance. O palco (geralmente no templo ou pátio sagrado) é limpo e purificado com: óleo de coco, incenso e flores. Uma lâmpada de óleo é acesa, simbolizando luz, sabedoria e presença divina. Apresento abaixo um quadro com elementos de consagração que geralmente são utilizados.

Quadro 3 - Breve resumo do ritual de purificação antes do evento

Elementos	Significado
Limpeza com ervas	Purificação energética e física
Lâmpada	Lâmpada de óleo de coco acesa no centro do palco. Ela representa luz divina, sabedoria e proteção. Além disso permanece acesa durante toda a performance.
Oferendas (flores/arroz)	Consagração espiritual com Flores, arroz cru , frutas e incenso são dispostos ao redor da lâmpada
Mantras e reverência	Convocação da divindade artística
Primeiros sons musicais	Ativação do espaço cênico

Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Observe que a purificação do palco em uma performance de *Kathakali* vai muito além de uma simples limpeza física do espaço. Trata-se de um ato profundamente ritualístico, carregado de significados simbólicos que visam transformar o ambiente em algo mais do que um local de representação teatral. Assim, por meio de gestos, cânticos e oferendas, o espaço cênico é consagrado, tornando-se um território sagrado. Ele é preparado para receber não apenas os artistas, mas também as presenças divinas para encenação.

Esse processo ritual estabelece uma ponte entre o mundo terreno e o espiritual, dando assim ao espetáculo um caráter de cerimônia em que os deuses, os mitos e os homens compartilham o mesmo palco.

Por meio de rituais, concentração, exercícios corporais, vocalizações e a aplicação da maquiagem e do figurino, o ator se desprende de sua identidade cotidiana para assumir plenamente o papel que irá interpretar. Essa transformação é vivida como um verdadeiro

processo de mudança, no qual o intérprete se torna um canal através do qual personagens épicas e entidades divinas se apresentam diante do público.

When the actor takes his place behind the Tereshiela he first shows respect to the musical instruments and the stage. The Tereshiela is lowered to reveal his magnificent character but only when the actor is ready. At dawn Dansi - a dance ritual is performed by one of the heroic characters in the play to ask for blessings on the audience.²⁴

Durante os treinamentos, o aquecimento constitui uma prática profundamente ritualizada, que vai além da simples preparação física. Trata-se de um momento de concentração interior, conduzido com disciplina e atenção plena, no qual o ator direciona o corpo, a respiração, a voz e a mente em direção a um estado de prontidão. Por meio de alongamentos, movimentos codificados, exercícios respiratórios e entoações rítmicas, o ator desperta suas capacidades expressivas, enquanto alinha o corpo e o espírito com a natureza cerimonial da arte que irá representar.

Este processo é essencial não apenas para o domínio técnico da performance, mas para a criação de um estado, no qual o ator se torna receptivo à dimensão simbólica e espiritual do teatro-dança *Kathakali*. Assim, o treinamento é visto como uma espécie de ritual de passagem que conduz o artista da esfera cotidiana para o universo sagrado da cena.

The stage of Kathakali never changes it always stays the same! The right singer is the lead singer (ponani) and the left singer is the minor singer (sinkidi). Kathakali music has developed into a distinctive type of singing known as the sopana style. There is neither raga nor any elaborations like niraval or swaral singing. (NAIR, 2007, p. 4).

Os músicos, principalmente os percussionistas e os vocalistas, desempenham um papel essencial na estrutura narrativa e energética do espetáculo. O processo de preparação dos músicos inclui, de maneira fundamental, a afinação e purificação dos instrumentos. Antes de iniciarem a performance, especialmente no caso dos instrumentos de percussão, os músicos realizam um ritual de purificação cuidadoso, que envolve o uso de óleo e panos secos. Assim, esse procedimento, que pode parecer simples, carrega um profundo significado, pois visa limpar e renovar a energia dos instrumentos, garantindo que estejam em plena sintonia com a atmosfera espiritual do espetáculo.

²⁴ KATHAKALI. **Background of Kathakali**. The Kala Chethena Kathakali Company Hampshire, 2021. Disponível em: <https://www.kathakali.net/background>. Acesso em: 9 jul. 2025.

Através desse ato, os músicos não apenas asseguram a qualidade sonora dos instrumentos, mas também estabelecem uma conexão com o que está prestes a ser vivido na cena. Cada toque, cada batida, é precedida por essa preparação ritualística, que transforma os instrumentos em veículos de expressão artística e cultural, prontos para ampliar a intensidade da performance.

Antes da entrada dos atores e da abertura da cortina, ocorre uma introdução musical que dura entre 10 a 15 minutos. Esse ato inicial tem um papel crucial como preparação rítmica, funcionando tanto como um aquecimento para os músicos quanto como um convite sagrado ao público, anunciando o início da experiência teatral. Através de suas sonoridades e ritmos, a introdução vai gradualmente moldando o ambiente, preparando o espaço para a transição de um lugar comum para um domínio sagrado e ritualístico. Martinez diz que:

Cerca de um quarto do Nāṭyaśāstra trata de temas relativos à música [...]. 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. (MARTINEZ, 2006, p. 37).

Esse momento de música não é apenas um prelúdio, mas uma cerimônia que marca a purificação do ambiente e o despertar da energia necessária para que o espetáculo se desenrole, imergindo tanto os artistas quanto a audiência em uma atmosfera de devoção e reverência. Assim, é o ponto de partida para a transformação do espaço em um palco, onde cada elemento passa a ser imbuído de significado espiritual.

Sobre esta harmonia, Gomes destaca que:

O trabalho do músico de Kathakali não se restringe apenas à música, mas implica a ação cênica. O entrosamento entre músicos e atores deve ser total. Para obter uma simbiose perfeita entre a voz dos cantores e os gestos dos atores, os primeiros, além de cantar, devem interpretar as falas das personagens e, os segundos, devem agir dançando, mesmo quando estão sentados. Todos os gestos, as ações e as expressões do rosto e dos olhos são executados rigorosamente dentro do ritmo, em contínuo diálogo com os tambores, que contribuem para ilustrar o sentido das ações e enriquecer o seu efeito. Quando ator e músico conseguem criar a justa harmonia, temos a impressão que o som dos tambores emana do corpo do ator. (GOMES, 2017, 172).

Em certas apresentações contemporâneas de *Kathakali*, especialmente aquelas que contam com elencos mistos (reunindo artistas de diferentes formações ou escolas) é comum que ocorra uma breve sessão de ensaio entre músicos e atores pouco antes do início do espetáculo. Entretanto, não se trata de um ensaio completo, esse momento funciona como um ajuste coletivo, em que se aperfeiçoam de forma concentrada as dinâmicas rítmicas e os pontos de transição mais delicados da encenação.

Músicos e intérpretes revisitam juntos os trechos que envolvem variações de tempo, passagens com aceleração ou desaceleração progressiva do ritmo, pausas e entradas marcadas de personagens. Esse alinhamento permite restabelecer a sintonia entre percussão, canto e movimento. Isso possibilita o melhor entendimento da estrutura cênica. Além disso reforça a união do grupo, essa prática também atua como um lembrete do caráter coletivo e orgânico da performance, em que música e gesto estão em constante diálogo, sempre.

Os músicos, usando suas vestes tradicionais, entram no palco e se posicionam de maneira silenciosa, geralmente à esquerda, levando o público a expectativa diante da introdução. Antes disso, também é comum que se dediquem a um período de profunda concentração, recitando mentalmente mantras que os preparam para apresentação da melhor maneira possível.

Essa forma de preparação vai além da simples execução musical, podemos considerar como um momento de conexão interior e purificação, onde os músicos alinham sua energia com o espetáculo que será apresentado e o espectador terá uma experiência estética (*rasa*).

Através dessa prática, eles não só se preparam para sustentar a intensidade emocional e rítmica da performance, mas também para manter uma harmonia espiritual com os demais elementos da cena. Esse processo interior é tão essencial quanto a técnica instrumental, garantindo que a música seja mais do que uma simples melodia, mas uma força que sustenta a energia do espetáculo durante toda a sua duração, até o amanhecer.

A peça começa com uma sessão de percussão tocada em um tambor para convidar os deuses para a apresentação. O palco normalmente é desenhado como uma estrutura elevada, onde os atores e músicos se concentram diante do público. Eles são geralmente iluminados por uma lamparina a óleo, mas as luzes elétricas também podem ser usadas em lugares que optem por este padrão de iluminação. Essa lâmpada de latão é acesa na frente do palco e representa a presença divina durante o espetáculo, diferenciando assim da iluminação elétrica que não possui caráter religioso.

Os personagens importantes são apresentados por trás de uma cortina que é segurada por dois atores. Nota-se que a revelação dos personagens varia de velocidade conforme seja

agressivo ou lírico. No primeiro caso a cortina é puxada velozmente, mas no segundo, lentamente. Essa cortina de cetim representa o estado de ilusão no hinduísmo conhecido como *Maya*. A cortina remete as portas fechadas do santuário do templo, lembrando a importância do sacerdote que reza e prepara as imagens dos deuses em particular.

O palco está montado e a plateia aguardando ansiosamente o início da performance *Kathakali*, uma narrativa épica onde o confronto entre o bem e o mal será travado de forma intensa e imersiva, ao longo de toda a noite, até o raiar do amanhecer.

Por trás das cortinas, artistas e figurinistas estão imersos em um trabalho incessante, que se estende durante toda a madrugada, dedicando-se aos mínimos detalhes para preparar cerca de 30 atores. Cada um deles passa por uma transformação cuidadosa, com maquiagem elaborada, figurinos impressionantes e ajustes finais nas coreografias, criando assim o lugar perfeito para essa jornada teatral que combina mito, emoção e técnica. Sobre este momento Martinez descreve da seguinte maneira:

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, igualmente 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 [...]dois assistentes de cena suspendem manualmente uma cortina de tecido, composta de retângulos coloridos concêntricos. [...] 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 can tada, 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. (MARTINEZ, 2006, p. 32).

O espetáculo tem elementos de rituais, cânticos em sânscrito e atuação acompanhada por tambores. À medida que a narrativa evoluiu, as técnicas de apresentação se desenvolvem apresentando as emoções. Também inclui uma linguagem gestual composta inteiramente por símbolos manuais. A fim de executar atos criativos, descrever objetos e cenas, expressar sentimentos e traduzir a poesia das palavras em gestos mímicos que envolve a percepção dos espectadores.

O uso constante dos olhos, a batida forte dos pés do ator em um rítmico, juntamente com os movimentos corporais próprios desta performance são características do *Kathakali* que não são observadas em muitas outras performances. Até mesmo as personagens femininas

dançam de maneira mais suave, porém seguindo as técnicas de forma semelhante. Bolland resume o início da performance da seguinte maneira:

Before the first play begins, there are four preliminary music and dance demonstrations 1 The arangu Mi, a period of invocatory drumming, played by the maddalam player, standing in front of the lamp. 2 The todajam, which essentially is a rite performed to propitiate the gods, but is loosely translated as 'beginning'. This is the first invocatory dance performed behind the curtain by two or more junior actors with no make-up on. It is important in the training of an actor as it has all the dance patterns of Kathakali, but it is usually omitted these days. 3 The purappadu, meaning 'going forth', an introduction in pure dance which in its original form was intended to introduce the main character of the play being performed. Now-a-days it is usually merely an opportunity for one or two junior actors — this time in full make-up and costume the musicians sing an appropriate song. 4 The melappadam, a display of drumming by the two drummers accompanied by the gong and cymbals which lasts for over half an hour and enables the drummers and the singers to demonstrate their skills. As the first part of the melappadam the musicians sing a padam (song) from the Gita Govinda, which begins with the word Manjutara, by which term it is sometimes known. (BOLLAND, 1980, p. 7).

Com base nesse entendimento, é possível refletir mais profundamente sobre as cenas e os diversos elementos presentes nelas, que desempenham um papel crucial na construção de uma percepção mais rica e envolvente por parte dos espectadores. Esses elementos, que vão desde a linguagem corporal dos atores até a interação com o ambiente cênico, são fundamentais para proporcionar uma experiência estética mais completa e impactante. Assim, cada aspecto da cena contribui de forma única para a conexão com o público, estimulando suas emoções, intelecto e sensibilidade, ajudando assim na forma como percebem a performance do ator *Kathakali*.

3.2 As cenas: elementos e performances

No *Kathakali*, os diálogos não saem da boca do ator. Ele permanece inteiramente mudo em cena. A narrativa em verso (*padam*) é cantada por dois cantores ao lado da orquestra, e o ator-dançarino pronuncia cada palavra apenas com: *mudras*, expressões faciais e coreografia corporal. Sobre esta tradução Gomes afirma que:

Os atores não falam em cena, assim como na maioria dos estilos atuais de teatro-dança clássico indiano. O texto poético torna-se letra de canção, entoada pelo cantor da pequena orquestra que divide a cena com o dançarino. O mecanismo de composição coreográfica desses estilos de teatro-dança é uma pantomima estilizada, com lógica análoga à língua de sinais dos surdos-mudos: a cada palavra da canção corresponde um gesto codificado, um *hasta*, que tem forma e significado preciso, expressando uma ideia, um sentido, como um ideograma vivo. (GOMES, 2017, p. 162).

Os versos são entoados pelos cantores e demonstrados pelo ator por meio da dança expressiva. Cada verso é repetido diversas vezes para que o intérprete possa explorar plenamente seu sentido. Como a quantidade de repetições não é pré-definida, a duração destinada aos gestos de cada palavra pode mudar, dentro de certos limites, conforme a elaboração do significado. Assim, o ator encontra espaço para atuar com o ritmo da ação em relação ao compasso musical, construindo uma interpretação pessoal. De acordo com Gomes, “Os músicos devem ser capazes de acompanhar o ator, fazendo a cada momento as variações necessárias para valorizar seus gestos. A música é sempre presente e tem forte ligação com a dramaturgia.” (2017, p. 172).

Durante a longa noite do *Kathakali*, os atores colocam em cena um elaborado conjunto de elementos para a comunicação não verbal. Esses elementos se articulam de forma integrada para dar vida aos episódios dos grandes épicos indianos, como o *Rāmāyaṇa* e o *Mahābhārata*, transformando o palco em um espaço de narração visual e emocional, onde cada movimento carrega significados profundos e atua na experiência estética do espectador.

Na noite do *Kathakali*, a estrutura narrativa tradicional não segue a apresentação dos épicos de forma completa, mas sim a seleção com muito critério de episódios tirados de um único texto épico, como o *Mahābhārata*, o *Rāmāyaṇa* ou determinadas histórias dos *Purāṇas*. Em alguns casos específicos, especialmente em contextos festivos ou de maior duração, é possível que trechos de dois épicos distintos sejam encenados, mas isso não constitui a norma.

O foco principal da performance recai sobre a exploração aprofundada de passagens dramáticas significativas, escolhidas por sua conexão emocional, potencial simbólico e valor ritual. Desta forma esses episódios são cuidadosamente apresentados ao longo da noite, que se estende do entardecer até o amanhecer, de forma a permitir que os atores desenvolvam plenamente a expressividade dos personagens. Harikumar diz que:

According to tradition, there are 101 classical Kathakali stories, though less than a third of these are commonly staged at present. Almost all of them were initially composed to last a whole night. Nowadays, there is increasing

popularity of concise, or opener select, versions of stories so that the performance lasts not more than three to four hours from the evening. Thus, many stories find stage presentation in parts rather than totality. The 3 selections are based on criteria like chorographical beauty, thematic relevance/popularity or melodramatic elements. (HARIKUMAR, 2021, p. 740).

Para uma apreciação mais aprofundada e sensível da performance, é importante que o espectador tenha algum conhecimento prévio acerca da narrativa que irá assistir em cena. A compreensão do enredo, o reconhecimento dos personagens principais e a contextualização épica ou mitológica da história representada constituem elementos que favorecem significativamente a leitura dos signos cênicos. Logo, essa identificação anterior além de ampliar a capacidade interpretativa do público, também intensifica sua experiência estética, possibilitando uma identificação mais imediata e afetiva com os momentos de forte emoção. De acordo com Harikumar:

Some of the popular stories enacted are Nalacharitham (a story from the Mahabharata), Duryodhana Vadham (focusing on the Mahabharata war after profiling the buildup to it), Kalyana sougandhikam, (the story of Bhima going to get flowers for his wife Panchali), Keechaka vadham (another story of Bhima and Panchali, but this time during their stint in disguise), Kiratham (Arjuna and Lord Shiva's fight, from the Mahabharata), Kamashapatham (another story from the Mahabharata), Nizhalkuthu and Bhadrakali vijayam authored by Pannisseri Nanu Pillai. A few other frequently staged stories are Kuchelavrittam, Santanagopalam, Balivijayam, Daksha yagam, Rugmini swayamvaram, Kalakeya vadham, Kirmeera vadham, Bakavadham, Poothanamoksham, Subhadraharanam, Balivadham, Rugmangada charitam, Ravanolbhavam, Narakasura vadham, Uttara swayamvaram, Harishchandracharitam, KachaDevayani and Kamsavadham. (HARIKUMAR, 2021, p. 741).

Recentemente, como parte de iniciativas voltadas à ampliação do alcance e da popularização dessa forma artística tradicional, tem-se observado a incorporação de narrativas provenientes de outras culturas ao repertório das encenações. Com isso, a abertura a novos conteúdos narrativos, reflete não apenas uma estratégia de diálogo intercultural, mas também um esforço de renovação estética e ampliação do público, através da aceitação.

Assim ao integrar histórias tiradas de diferentes tradições, o teatro *Kathakali* amplia suas possibilidades expressivas, sem necessariamente romper com os princípios técnicos e dos estilos que fundamentam sua estrutura. Como exemplos de histórias que não fazem parte da cultura indiana podemos citar: “Mary Magdalene from the Bible, Homer's Iliad, and William

Shakespeare's King Lear and Julius Caesar besides Goethe's Faust have been adapted into Kathakali scripts and on to its stage.” (HARIKUMAR, 2021, p. 741).

Entretanto, para este trabalho convém mencionar de forma resumida sobre os dois épicos mais trabalhados nas longas noites do *Kathakali: Rāmāyaṇa e Mahābhārata*. Sobre o *Rāmāyaṇa* podemos destacar de forma resumida que:

The Ramayana, one of the great epics of India, celebrates the life and exploits of Rama, the seventh incarnation of the god Vishnu. It is the oldest of the Sanskrit poems, believed to have been composed by the sage Valmiki about five centuries B.C., and to have received its present form a century or so later. It is divided into seven sections, and consists of 50,000 about lines. The story impresses its readers with the ultimate triumph of good over evil, in the course of which many good people suffered many hardships. (BOLLAND, 1980, p. 68).

Os feitos heroicos descritos no *Rāmāyaṇa* e no *Mahābhārata* exercem, desde tempos remotos, profunda influência sobre a vida cultural, espiritual e social da população indiana. Esses dois grandes poemas épicos constituem pilares da tradição literária e religiosa hindu, sendo transmitidos de geração em geração por meio da oralidade, da literatura, das artes performáticas e dos rituais.

The Ramayana, one of the two great epics of Indian literature, has significantly influenced various aspects of Indian culture, identity, and social values. The Ramayana, attributed to the sage Valmiki, is not merely a story of divine exploits but a philosophical text reflecting the complexities of human experience and societal values. Composed around 500 BCE to 100 BCE, this epic has transcended time and geography, permeating various aspects of Indian culture, including literature, art, dance, and moral education. (DURGESHAM, 2024, p. 59).

Desde a infância, as crianças indianas são expostas a essas narrativas, aprendendo seus personagens, ensinamentos e valores mesmo antes de dominarem plenamente a linguagem escrita. Em virtude de sua onipresença no imaginário coletivo, é raro encontrar, entre os habitantes da Índia, alguém que não possua algum grau de familiaridade com os episódios, personagens e ensinamentos contidos nesses textos fundamentais da civilização indiana.

Em relação ao *Mahābhārata* podemos dizer que é um dos mais extensos e influentes poemas épicos da literatura sânscrita e constitui uma das obras fundamentais da tradição cultural e religiosa da Índia. Atribuído ao sábio Vyāsa, o texto é composto por aproximadamente 100 mil versos distribuídos em 18 livros (*parvas*), abrangendo uma vasta gama de narrativas mitológicas, filosóficas, morais e históricas (BOLLAND, 1980).

O núcleo narrativo do *Mahābhārata* gira em torno do conflito entre dois ramos de uma mesma família real: os Pāṇḍavas e os Kauravas, cujo embate culmina na grandiosa guerra de Kurukṣetra. Através dessa trama central, o épico explora temas como o *dharmā* (ordem moral e dever), a justiça, o destino, a transitoriedade da vida, a ética da guerra e os dilemas morais enfrentados pelos indivíduos diante de suas responsabilidades sociais e espirituais (BOLLAND, 1980).

Além da narrativa bélica e genealógica, o *Mahābhārata* é notável por conter seções de alta densidade filosófica e religiosa, sendo a mais célebre delas a *Bhagavad Gītā*, diálogo entre o guerreiro Arjuna e o deus Krishna, que discutem questões essenciais sobre o agir justo, o desapego, o autoconhecimento e os caminhos para a libertação espiritual (*mokṣa*). De acordo com Bolland:

The Mahabharata is the longest epic poem ever written, having over 100,000 verses contained in eighteen books — ^seven times as long as the Iliad and the Odyssey put together. The great war between the Pandavas and the Kauravas, which is the main subject of the poem, is believed to have been fought on the Kurukshetra plain near Delhi thousands of years B.C., and all the action of the epic takes place in North India. The war became the source of many legends, and it was probably on the suggestion of some enlightened king that these stories were condensed into one vast epic. According to popular belief, however, the original poem was taught by the great sage Vyasa, the grandfather of the heroes of the epic, to his pupil Vaisampayana, who in turn became a great sage and narrated it during the course of an important (sacrificial ceremony) conducted by king Janamejaya, great-grandson of Arjuna. After this it was passed on by word of mouth to countless others. (BOLLAND, 1980, p. 13).

Mais do que um simples relato de guerra ou uma crônica dinástica, o *Mahābhārata* representa uma enciclopédia da cultura indiana antiga, integrando mitologia, filosofia, ritual, ética e política, e segue influenciando profundamente as práticas religiosas, as tradições artísticas e a formação da identidade cultural no contexto do hinduísmo e da sociedade sul-asiática em geral.

Com base no episódio registrado em vídeo, cujo título é *Nalacharitham Munnam Divasam*,²⁵ descrevemos aqui um trecho, mostrando sequências emocionais como amor e separação. O vídeo em questão exibe um trecho de *Nalacharitham Munnam Divasam*, a

²⁵ CARNATIC CLASSICAL MANORAMA MUSIC. *Nalacharitham Munnam Divasam* | Kalamandalam Gopi | Pathiyoor Sankarankutty. YouTube: San Bruno, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1J2L1OMPJis> <https://viajarentreviagens.pt/india/artes-dancas-tradicionais-querala-india/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

composição de *Kathakali* de Unnayi Variyar que adaptou a história de Nala e Damayanti a partir do *Mahābhārata*. A história é apresentada por artistas, acompanhados por uma orquestra tradicional. A estrutura segue a dramaturgia clássica, com versos narrativos intercalados por diálogos cantados, nos quais os atores expressam emoções e mudras.

Durante a cena, observa-se uma combinação intensa de *mudras* padronizados para ações como “sonhar”, “amar” e “entristecer”, suportando a narrativa sem uso de fala. As expressões faciais e oculares acompanham transmitindo emocionalidade refinada de formas como *śṛṅgāra* (amor romântico) e *karuṇā* (compaixão). A interação entre os atores e a trilha musical reforça a experiência estética rasa.

A vocalização dos cantores no *Kathakali* é realizada de acordo com estruturas melódicas, cuidadosamente escolhidas para evocar e sustentar o clima emocional correspondente a cada momento da narrativa cênica. Essas melodias, além de carregarem valores expressivos próprios, orientam a execução dos instrumentos tradicionais, estabelecendo uma base sonora que se articula de maneira precisa com os gestos dos atores, especialmente com os movimentos *mudras*.

Esse sincronismo entre voz, percussão e movimento corporal não apenas intensifica os picos de tensão dramática, mas também dá forma a um fluxo estético contínuo, no qual a expressividade musical sustenta e realça a construção rítmica e emocional da cena. Trata-se, portanto, de uma integração multissensorial que contribui decisivamente para a experiência estética do público, promovendo uma imersão no universo simbólico da performance *Kathakali*. O episódio é detalhado em poucas palavras no quadro a seguir.

Quadro 5 - Exemplos de manifestações artísticas encontradas no episódio

Manifestações artísticas	Ação dramática
<i>karuṇā</i> (compaixão/sofrimento)	O semblante do ator reflete uma mistura de seriedade e introspecção
Figurino e maquiagem pretos	O preto no figurino e na maquiagem faz parte do <i>Kari vesham</i> , um código visual que caracteriza a natureza sombria e muitas vezes demoníaca do personagem.
<i>Pachcha</i> (maquiagem verde)	heróis e deuses virtuosos, tem o rosto pintado de verde
Postura Corporal	O posicionamento do tronco e dos braços cruzados indica recuo emocional ou interiorização. Acontece normalmente

	em uma cena de reflexão durante a separação ou saudade.
--	---

Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Figura 17 - Performance do ator Kathakali



Fonte: KALAMANDALAM GOPI – NALACHARITHAM (2016).²⁶

Esta imagem ilustra outro exemplo de um momento dramático em um episódio do *Nalacharitham Attakatha*.

O encerramento de um espetáculo, de modo geral, é marcado por uma série de ações convencionais que sinalizam ao público que a performance chegou ao fim. Entre essas ações, destacam-se a apresentação da última cena, o gradual fechamento das cortinas, o agradecimento final dos atores e, por fim, o recolhimento dos pertences por parte da plateia, que aos poucos retorna ao cotidiano. Esses rituais de finalização têm a função de dissolver o

²⁶ KALAMANDALAM GOPI – NALACHARITHAM. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2016]. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kalamandalam_Gopi_-_Nalacharitham_Second_Day.jpg. Acesso em: 9 jul. 2025.

espaço-tempo teatral construído ao longo da apresentação e facilitar a transição simbólica entre o universo da ficção e o mundo real.

No entanto, é importante destacar que esse desfecho não é rígido nem universal. Ele pode variar de forma significativa conforme o estilo artístico, o contexto cultural ou o tipo de narrativa encenada. Em tradições cênicas mais cerimoniais ou rituais, como o *Kathakali*, por exemplo, os elementos de fechamento adquirem um caráter mais simbólico e espiritual.

Nesse sentido, o epílogo, entendido como a parte final da dramaturgia que revela o destino dos personagens e os desdobramentos finais da trama, assume uma importância fundamental. Assim é nesse momento que se oferece ao espectador a conclusão da jornada narrativa que o envolveu emocional e intelectualmente, respondendo às expectativas que se formaram ao longo da performance. O epílogo, portanto, atua como um elo final entre cena e recepção, permitindo ao público elaborar o sentido da experiência vivida e guardar em si não apenas os fatos narrados, mas o impacto simbólico da história encenada.

De acordo com Pavis, epílogo é o:

Discurso recapitulativo no final de uma peça para tirar as conclusões da história, agradecer ao público, estimulá-lo a extrair as lições morais ou políticas do espetáculo, ganhar sua benevolência. Distingue-se do desenlace* por sua posição “fora da ficção” e pela soldadura que realiza entre a ficção e a realidade social do espetáculo. (PAVIS, 1999, p. 130).

Podemos também compreender o encerramento de um espetáculo de *Kathakali* a partir do conceito de desenlace, termo que remete à resolução final de uma ação dramática. O desenlace, nesse contexto, não se limita apenas ao término da encenação, mas envolve um conjunto de acontecimentos que conduzem a performance ao seu fechamento simbólico, narrativo e ritual. Logo, observa-se que é nesse momento que os conflitos representados encontram solução, seja por meio da vitória de um personagem, da revelação de uma identidade ou da superação de alguma ato. Segundo Pavis:

[...] o desenlace situa-se no final da peça, exatamente depois da peripécia e do ponto culminante, no momento em que as contradições são resolvidas e os fios da intriga * são desembaraçados. O desenlace é o episódio da comédia ou da tragédia que elimina definitivamente os conflitos e obstáculos. [...] o espectador deve obter todas as respostas às perguntas sobre o destino dos protagonistas e a conclusão da ação. (PAVIS, 1999, p. 92).

Assim o epílogo do espetáculo *Kathakali* é algo que não pode ser ignorado. A programação da noite se encerra habitualmente com uma peça onde, no final, um demônio é

infalivelmente morto de forma terrível, em uma cena de grande impacto. Neste momento há um ponto de grande tensão, geralmente com uma cena de grande intensidade dramática, como uma batalha mítica, com uso intensivo de gestos e ritmos. É o ápice final.

O clímax dramático em uma performance de *Kathakali* representa o momento de maior tensão e intensidade narrativa. A trama alcança seu ponto culminante e decisivo. É nesse estágio que os conflitos construídos ao longo da apresentação chegam à sua resolução, muitas vezes simbolizando eventos de grande impacto emocional. Como o triunfo do bem sobre o mal, o desenlace de uma batalha épica ou a revelação surpreendente da verdadeira identidade de um personagem.

Nesse ponto da encenação, todos os elementos da performance se intensificam: os ritmos da percussão tornam-se mais acelerados e vigorosos, criando uma atmosfera de urgência e emoção e os atores empregam uma expressividade máxima em seus gestos, posturas corporais e, sobretudo, nas expressões faciais, que são fundamentais para transmitir os estados emocionais dos personagens. Logo, o clímax é vivenciado como uma explosão simbólica, capaz de envolver profundamente o espectador e conduzi-lo a uma experiência estética de grande força religiosa e emocional.

A imagem a seguir, por exemplo, registra uma peça do *Mahābhārata*, o assassinato de Kichaka. Podemos resumi-la da seguinte forma:

Kichaka, the evil brother of the Queen, wants Malini. Bowing to his constant demands, the Queen sends Malini to his palace. Kichaka first tries to seduce Malini and when she resists, tries to force himself on her. Malini someone escapes from his clutches and runs to Ballava, who consoles her and asks her to lay a trap for Kichaka. Malini invites Kichaka to meet her alone ... Kichaka tries to force himself on Malini, who fights back and tries to get away. Mad with lust, Kichaka beats her and tries to violate her. She some how escapes and runs to Ballava. (PURU, 2020).

Figura 18 - O assassinato de Kichaka



Fonte: SHADOWSGALORE (2016).²⁷

Segundo Bolland, “[...] at the conclusion of the final scene, when it is just getting light, one of the actors in that scene performs the dhanasi, a short solo dance sequence offering thanks to god for the successful completion of the night’s work and asking for blessings on the audience.” (1980, p. 14). Uma dança que é sempre performada pelo personagem Krishna.

Além disso, diferente de outras apresentações, o público do *Kathakali* está em um ambiente onde o protocolo permite até mesmo dormir. De acordo com a experiência do público, caso os espectadores se sintam cansados, é comum que se estiquem, tirem um cochilo e, se desejarem, peça a um amigo para acordá-los quando uma cena de seu interesse estiver prestes a ocorrer (RICHMOND, 1990). Assim, ao terminar o evento:

²⁷ SHADOWSGALORE. **Kichaka Vadham – The Killing Of Kichaka**. Kerala, 2016. Disponível em: <https://www.shadowsgalore.com/2020/03/kichaka-vadham-the-killing-of-kichaka/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

O público se levanta lentamente, recolhe os pertences trazidos para ajudar a atravessar a noite – cobertores, almofadas, garrafas térmicas- e lentamente volta para casa. O final do longo espetáculo de quase nove horas de duração é recebido comumente sem aplausos, como uma espécie de aprovação silenciosa. (RIBEIRO, 2021, p. 98).

Ao término do espetáculo de *Kathakali*, embora a apresentação chegue oficialmente ao fim com a última cena encenada, a experiência vivida, tanto pelo público quanto pelos atores, permanece viva na memória, ultrapassando os limites temporais da performance. As imagens, os gestos, as emoções e os ensinamentos contidos nas histórias representadas continuarão ressoando no imaginário coletivo, perpetuando-se por meio da tradição oral, da prática artística e da vivência espiritual que caracterizam esse teatro-dança milenar.

Desse modo, o encerramento da encenação não representa uma conclusão definitiva, mas sim uma transição: o espetáculo se dissolve no tempo, mas seus efeitos persistem na sensibilidade de quem assistiu e atuou, contribuindo para a continuidade de um legado cultural, religioso e estético que atravessa gerações.

Como gesto final desse percurso cerimonial, realiza-se um ato carregado de simbolismo: a pequena lâmpada a óleo, que desde o início da noite iluminou o espaço e conferiu ao ambiente uma aura de sacralidade e reverência, é cuidadosamente apagada. Esse gesto não apenas assinala o encerramento físico da performance. Conforme nos explica Ribeiro:

O odor de óleo de coco toma conta do local das indumentárias, no processo remoção das tintas do rosto dos atores exaustos. Pouco tempo depois, a sala de maquilagem e vestimenta fica limpa de toda parafernália multicolor. Após uma rápida oração, como último gesto de cerimônia espetacular, a pequena lâmpada a óleo, que investia de sacralidade e respeito o ambiente, é apagada. (RIBEIRO, 2021, p. 98).

Durante a performance são apresentadas duas ou três peças por noite, com duas a quatro horas de duração, onde os espectadores ficam atentos ao enredo. Sobre essa atenção do espectador a performance, o *Nāṭyaśāstra* aponta que: “[...] o homem que assiste devidamente as apresentações de música ou drama obterá, após a morte, a feliz e meritória estrada em companhia dos sábios brâmanes”. (ANJOS, 2015).

Após o término da apresentação do teatro *Kathakali*, ocorrem alguns rituais e práticas culturais importantes, tanto para os artistas quanto para o público. No final, após a última cena, os artistas agradecem e fazem reverências aos deuses. Isto porque o *Kathakali* é profundamente espiritual. Então, após a apresentação, os artistas frequentemente fazem uma

breve prece ou gesto de reverência aos deuses, especialmente a Krishna, Shiva ou Vishnu, dependendo do tema da peça. E isso, muitas vezes, é feito nos bastidores ou discretamente no palco.

Também acontece a retirada da maquiagem. A maquiagem do *Kathakali* é extremamente elaborada e pode levar horas para ser aplicada, por isso a remoção é um processo cuidadoso e pode levar bastante tempo. Segundo Ribeiro, “O processo de transformação pelo qual passa o ator, desde sua maquiagem até sua aparição em cena, anula completamente a noção de identidade pessoal, abolindo qualquer vestígio de humanidade em sua figura.” (RIBEIRO, 2004). É feita com óleo de coco e é considerada quase tão importante quanto a aplicação.

Em algumas ocasiões, a remoção da maquiagem dos artistas é acompanhada por cânticos suaves ou, em outros momentos, por um silêncio reverente, enfatizando a natureza ritualística desse ato. A retirada da maquiagem não é apenas um gesto habitual, mas simboliza a transição do personagem para o ator comum, marcando o retorno do ser humano por trás da máscara e do papel representado.

Esse processo, muitas vezes demorado, carrega um forte significado simbólico, pois indica o fim de uma jornada cênica e a desconexão do ator com a identidade do personagem que ele interpretou ao longo da performance. Cada gesto e movimento durante a remoção da maquiagem é carregado de respeito, não só para com o trabalho artístico, mas também como um reconhecimento da sacralidade e profundidade da transformação vivenciada no palco. Ribeiro afirma que “A maquiagem do *Kathakali* está entre as mais complexas do mundo. Junto com o fantástico e majestoso figurino, o *Kathakali* busca desumanizar a figura do ator, para fazer aflorar as figuras mitológicas que povoam a dramaturgia indiana.” (RIBEIRO, 2004).

Outro destaque que precisa ser dado é que em apresentações em locais com forte presença turística, pode haver uma sessão de perguntas e respostas com os artistas ou organizadores, onde o público pode saber mais sobre a arte, gestos (*mudras*), personagens e a história apresentada. Também é comum que os artistas tirem fotos com o público interessado, principalmente se forem apresentações fora do contexto tradicional.

Em contextos tradicionais, em performances ligadas a rituais religiosos ou festivais, há ritos específicos de encerramento, como a distribuição de *prasadam* (oferta consagrada), ou a realização de um *puja* (cerimônia religiosa).

Por fim a desmontagem do palco ocorre após a conclusão do espetáculo, especialmente em locais improvisados, como templos ou vilarejos, onde a estrutura foi

montada temporariamente para a apresentação. O *Kathakali*, por sua natureza, é frequentemente realizado à noite e se estende até o amanhecer, com a desmontagem do palco acontecendo ao despontar do sol. Esse momento de transição marca o fim de um ciclo, quando o palco, que foi transformado em um espaço sagrado durante a apresentação, retorna à sua condição original.

Após a última cena, os artistas, em um gesto de gratidão e reverência, fazem uma saudação ao público e aos deuses. A saudação, tipicamente realizada com o gesto de *Namaskāra* (as palmas das mãos unidas à altura do peito ou da cabeça) simboliza o respeito e a devoção tanto aos espectadores quanto aos deuses.

Assim, em resposta, o público, ciente da natureza sagrada da performance, frequentemente retribui o gesto com uma reverência, reconhecendo a transcendência da arte e o elo espiritual que une artistas e audiência. Esse momento de despedida reforça a atmosfera ritualística que permeia toda a apresentação, encerrando o evento com uma última manifestação de respeito e gratidão.

3.3 *Kalyana Saugandhikam*: uma leitura estética e performática

Segundo Cippiciani:

A audiência reconhece o caráter ficcional de natya e o intérprete como instrumento, veículo ou portador de uma história que será passada adiante. Não há qualquer intenção de se criar uma ideia de naturalismo teatral e a forma mais evidente de se atestar isso é observar os elevados graus de estilização no corpo do ator e nas soluções cênicas apresentadas. Tudo remete ao caráter supranatural da experiência cênica. (CIPPICIANI, 2025, p.54)

Sendo assim, para obter uma melhor compreensão sobre o conceito de experiência estética apresentada neste trabalho, foi necessário analisar uma performance *Kathakali* a partir do vídeo que está disponibilizado no youtube: “A Kathakali play: Kalyanasougandhikam”. A partir desse vídeo, observou-se como as performances são realizadas, e os elementos capazes de gerar uma experiência estética no expectador.

Busquei assistir, com muita atenção, para que o entendimento de todo o conjunto fosse alcançado, ao mesmo tempo em que analisei os elementos: figurino, palco, maquiagem, músico e atores. No entanto, assistir a performance foi um grande desafio a minha percepção, devido às diferenças culturais. A forma como é dada a comunicação, durante a performance,

faz com que algumas informações passem despercebidas, necessitando assim de uma releitura. Elementos como as mudras e os cânticos, quando não traduzidos, tendem a escapar ao entendimento de um expectador leigo, restando apenas o encantamento diante da arte. Neste caso, a experiência estética torna-se o resultado daquilo que “nos passa, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar, nos forma e nos transforma” (LAROSSA, 2002, pág.21).

Desta forma, este trabalho estrutura-se a partir de um olhar dirigido aos atores em suas performances, enquanto conscientes de que estão sendo observados durante a apresentação. Sendo assim, podemos dizer que estamos diante de uma teatralidade, que segundo Pavis é “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)” (PAVIS, 1999, p. 372).

A performance “A Kathakali play: Kalyanasougandhikam” está registrada em um vídeo com duração de 2h1min, em um canal do youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=1KEFRwXWNfw>). Um tempo consideravelmente longo, mas que reflete a duração prolongada que é assistir a uma das peças apresentadas, durante a grande noite do teatro *Kathakali*. A peça é baseada na obra poética, em língua malaiala, *Kalyana Saugandhikam* (A Busca pela Flor Perfumada).

De acordo com Ribeiro, “nos textos dramatúrgicos do Kathakali emerge a rica e bela tradição literária malayali, que já forneceu grandes escritores e poetas.” (RIBEIRO, 1999, p. 60) Um desses escritores é o poeta Kunjan Nambiar, autor de *Kalyanasougandhikam*, que se baseou no épico indiano *Mahābhārata* para desenvolver a narrativa, em um contexto cultural de Kerala no século XVIII.

Figura 19 - Uma rara flor



Fonte: BEHANCE.NET (2020).²⁸

Tal como retrata a imagem anterior, a história é sobre a jornada de Bhima, um dos cinco irmãos Pandavas, que a pedido de sua esposa Draupadi foi buscar uma rara flor perfumada chamada *Saugandhika*. Durante sua missão na floresta de Narayanasramam, Bhima encontra seu meio-irmão Hanuman, que é um macaco idoso e frágil. O encontro serve como lição de humildade, pois Bhima, mesmo com sua força descomunal, tenta mas não consegue mover a cauda do macaco. A jornada do herói, transforma-se em uma metáfora estética sobre a superação do orgulho.

Após revelar sua identidade, Hanuman indica a Bhima o caminho para o jardim de Kubera, onde as flores crescem. Entretanto, o local é protegido por um demônio, que Bhima derrota antes de recolher as flores e levá-las a Draupadi.

²⁸ BEHANCE.NET. **Kalyana saugandhikam - bheema** [2020]. Disponível em: <https://www.behance.net/>. Acesso em: 14 mar. 2026.

Assim, a cena apresentada no youtube é um registro audiovisual de como esta história é contada em forma de performance, na Índia. Uma história que é conhecida e valorizada pelos indianos, prendendo assim a atenção do público.

Com uma boa imagem e áudio, o vídeo inicia ao som introdutório dos percussionistas e cantores. Um momento em que desperta toda atenção do público, pois os quatro cantores/músicos mostram-se concentrados e dedicados ao guiar o espetáculo do início ao fim. Neste caso, o papel dos músicos é fundamental para que os atores saibam o momento em que devem entrar em cena, e para o público a música representa o preparo para a experiência que terão diante da performance. A imagem a seguir mostra como cantores, músicos e atores ocupam seu espaço na cena e desempenham seus diferentes papéis.

Figura 20 - O início



Fonte: FIRST EDITION ARTS CHANNEL (2023).²⁹

De acordo com Marín,

Uma música ou efeito pode servir para anunciar, receber, ressaltar, transmitir, ambientar e até falar pelo intérprete [...] seu efeito emocional pode ocorrer a partir da criação de alguma atmosfera ou clima, assim como também na dublagem, que no caso dos shows de imitação se faz das diversas músicas.

²⁹ FIRST EDITION ARTS CHANNEL. **A Kathakali play**: Kalyanasougandhikam. San Bruno: 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1KEFRwXWNfw>. Acesso em: 14 mar. 2026.

Além disso a sonoplastia tem muita influência na dinâmica, ritmo e movimento, tanto na expressividade que propõe ao intérprete, como na integração com o público. (MARÍN, 2016, p. 78)

Observa-se que a sonoplastia no teatro é responsável pela criação e execução dos sons que reforçam as cenas e intensificam as emoções expressas pelos atores, com o apoio de músicos. Trata-se de um elemento fundamental para construir a estrutura da performance, dar ênfase aos sentimentos e orientar a percepção do público por meio de efeitos sonoros e músicas específicas para a história contada. Quando a sonoplastia não está atrelada às cenas ou as músicas causam algum ruído, o espetáculo é diretamente afetado.

Além disso, destaca momentos de suspense, drama ou romance, provocando sensações específicas. Sons agudos podem gerar tensão ou ansiedade. Assim, a sonoplastia atua como um recurso essencial que se articula à dança e ao texto, contribuindo para evocar emoções (rasas) e conduzir a narrativa. “No teatro-dança clássico indiano é tão próxima a relação entre o gesto do ator e o texto cantado pelos cantores, que podemos dizer que, para o ator/dançarino indiano, a palavra é essencial. Na sua ação, o texto entrelaça-se com a música e com todos os outros elementos da cena.” (GOMES, 2017, p.163)

No teatro-dança clássico indiano, como o *Kathakali*, a música e o ritmo desempenham um papel central na construção da performance. A dança, a expressão corporal e até os gestos das mãos (mudras) são executados em sincronia com a música e com os sons, que frequentemente definem o compasso e a cadência da apresentação. Instrumentos de percussão, como os címbalos e tambores tradicionais, são utilizados para marcar o ritmo e orientar o movimento.

Eu poderia dizer que mais que o ator, o percussionista tem que ser bom. Por isso alguns atores só querem interpretar com um particular percussionista. Desse modo eles podem passar o sentido melhor, é mais fácil. [...] Quando eu movo a mão, o percussionista tem que saber que eu vou olhar para lá. Ele capta o sinal no meu corpo, capta o sentido. Desse modo ele pode me dar um bom efeito sonoro. [...] O percussionista tem que seguir o ator. Kathakali kottal é tocar os tambores para o Kathakali, Kathakali pattu é cantar para o Kathakali; logo, a primeira coisa é a atuação, o ator (NAMBUDIRI, 2007, p. 91).

O teatro indiano é uma arte performática holística, na qual música vocal, música instrumental e dança se articulam de forma inseparável. Nesse contexto, a sonoplastia não funciona como mero acompanhamento, mas como um elemento estruturante da dramaturgia, responsável por unir e dar coerência a todos esses componentes.

Os músicos devem ser capazes de acompanhar o ator, fazendo a cada momento as variações necessárias para valorizar seus gestos. A música é sempre presente e tem forte ligação com a dramaturgia. O rāga (escala musical), o tāla (ritmo) e o kāla ou laya (tempo) da música são determinados pelo bhava (sentimento), em cada cena, em cada momento. Uma mudança na ação dramática determina uma mudança musical. O acompanhamento musical do Kathakali é composto somente por instrumentos percussivos: dois tambores – o chenda e o maddalam – e dois címbalos – chenkala e ilattalam – estes últimos tocados por dois cantores, únicos responsáveis pela melodia. O trabalho do músico de Kathakali não se restringe apenas à música, mas implica a ação cênica. O entrosamento entre músicos e atores deve ser total. Para obter uma simbiose perfeita entre a voz dos cantores e os gestos dos atores, os primeiros, além de cantar, devem interpretar as falas das personagens e, os segundos, devem agir dançando, mesmo quando estão sentados. Todos os gestos, as ações e as expressões do rosto e dos olhos são executados rigorosamente dentro do ritmo, em contínuo diálogo com os tambores, que contribuem para ilustrar o sentido das ações e enriquecer o seu efeito. Quando ator e músico conseguem criar a justa harmonia, temos a impressão que o som dos tambores emana do corpo do ator. (GOMES, 2017, p.172).

Além disso, os cantores, através dos cânticos, exaltam seus deuses. Uma encenação que vai além da manifestação artística. É um ritual que não passa despercebido. Isso acontece, pois no contexto do hinduísmo, as artes cênicas constituem um vasto campo de expressão e devoção. A dança, em especial, é compreendida como uma forma de homenagem e oferenda às divindades, destinada a agradá-las. Seus elementos, ao mesmo tempo em que revelam um conjunto complexo e diversificado de técnicas expressivas, também exaltam e glorificam as forças divinas veneradas por aqueles que a praticam.

Assim, no primeiro momento o cantor inicia a performance cantando e exaltando os deuses do hinduísmo. “Lord Ganesa” é o primeiro a ser citado e adorado. O cântico, alternado pelos cantores, pode ser transcrito da seguinte forma:

Lord Ganesa

Goddess Saraswati

Govinda, my first guru

Vyasa, Panini, Garga, Narada, Kanaada

And other great sages, noble beings

Godness Durga, the presiding deity of the Mizhakkunnu temple

Later, during spring favourable to the lovers.³⁰

Chega então o momento da apresentação dos atores/dançarinos. Baixam a cortina lentamente, ao mesmo tempo que aparecem os dois atores. Este é o início da cena, o momento em que todos esperavam. Nesta hora as partituras corporais usam todo o corpo de forma lenta.

Logo em seguida uma cortina surge e é aberta escondendo uma parte central do palco. Essa cortina coloria, e inerte até o desvendar da cena, tem a função de revelar o início da história, criando também um momento dramático expectativa no espectador. Ela marca o início da narrativa. Quando se abre, ela revela um mundo oculto, feito tanto do que é visível na cena quanto do que pode ser imaginado, como se abrisse também um espaço da fantasia. Por isso, a cortina fala da ausência e do mistério, despertando o desejo de ver o que está escondido. Mostra e esconde ao mesmo tempo, provocando curiosidade, prazer e até mesmo ansiedade.

Esse ato inicial tem um papel crucial, funcionando tanto como um convite sagrado ao público, anunciando o início da experiência teatral. A introdução vai gradualmente moldando o ambiente, preparando o espaço para a transição de um cenário comum para um domínio sagrado e ritualístico.

Ao iniciar a cena, a cortina cobre o percussionista e cantores que se escondem atrás dela, mas continuam cantando e tocando seus instrumentos. Neste momento inicia uma grande expectativa sobre como será a performance. O palco já está organizado com o banco, vela, cantores, microfones, instrumentos e caixa de som. Após a cortina descer lentamente revelando os atores ao público, ela é recolhida e levada, deixando assim a cena diante dos olhares para que cada pessoa possa ter sua própria percepção diante da obra.

Conforme mostra a imagem a seguir, os atores entram saudando os instrumentos e seus percussionistas, pois unem as mãos (*Namastê*) e tocam nos instrumentos. Os hindus utilizam a palavra “*Namastê*” como saudação e despedida, geralmente acompanhada do gesto de unir as palmas das mãos no centro do peito. A expressão significa “eu saúdo você” ou “o divino em mim reconhece o divino em você” e é usada para transmitir respeito e boas energias. Esse cumprimento é especialmente comum em países como Índia e Nepal. Em uma cena teatral este gesto identifica claramente a religiosidade e cultura expressa na arte.

³⁰ O Guru é a personificação da divindade, o sagrado materializado na figura de um indivíduo, cujo saber constitui ao mesmo tempo a essência divina e os meios para alcançá-la. (CIPPICIANI, 2025, p. 56).

Figura 21 - Namastê



Fonte: FIRST EDITION ARTS CHANNEL (2023).³¹

De acordo com Paulino:

Representa o Mudrá da Adoração Divina é o símbolo universal da oração, demonstra nossa humildade diante do poder Divino. [...] representa o gesto de Saudação de uma pessoa.[...] Significado universal é a saudação. A saudação, a força que existe em Si Mesmo interligado a Essência Divina. A execução deste mudrá nos conecta com a força Divina, concentrando a mente, pacificando o nosso ser. (PAULINO, 2009, p.11)

Mãos unidas, corpos próximos e expressões faciais indicam que já começou a narrativa que irão comunicar. O ator faz o tradicional gesto de saudação com as mãos unidas no centro do peito e uma suave inclinação do tronco para frente em atitude solene. Segundo Cippiciani,

Esta ação será repetida durante todos os dias, todos os anos de prática do estilo, seja no espaço de ensaio, seja nas apresentações, como um mantra corporal, cuja a repetição faz nascer no coração do bailarino um sentimento de devoção primevo, tão necessário à sedimentação de um estado de consciência mais sutil, tão essencial para a dança indiana e a cultura hindu como um todo.(CIPPICIANI, 2015, p. 60)

A performance é o momento em que os atores apresentam ao público todo o resultado do seu preparo. Como já foi dito, o ator passa por um longo período de treinamento que tem

³¹ FIRST EDITION ARTS CHANNEL A Kathakali play: Kalyanasougandhikam. San Bruno: 2023. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=1KEFRwXWNfw>. Acesso em: 14 mar. 2026.

início na infância. Esse longo preparo torna o corpo condicionado para atuar de acordo com as muitas exigências da performance *Kathakali*, onde são usadas mudras e mímicas na comunicação entre os atores. O corpo do ator torna-se condicionado a manifestar uma linguagem não verbal. Mãos, olhos pés, braços e outras partes do corpo comunicam, de maneira exaustiva e artística, os épicos indianos, tal como podemos ver na encenação.

Na performance, vestindo figurinos pesados e com poucas diferenças, os atores além de colocar em cena todo o seu preparo físico (dançando e pulando), também precisam se movimentar com suas vestimentas de maneira que não interfira nos movimentos. O vídeo mostra os atores se aproximando fazendo com que suas saias dobrem. Neste caso, mesmo havendo a necessidade da aproximação, o figurino não pode atrapalhar a partitura corporal e nem roubar toda a atenção do público caso haja algum acidente. Afinal, qualquer acidente causado pelo mau uso das vestimentas provocaria reações fora dos objetivos da apresentação.

No entanto, apesar de suportarem todo o peso, o figurino tem sua importância na performance. O figurino e os adereços são elementos fundamentais na construção de um espetáculo, tanto para os personagens como também para o público. Eles contribuem não apenas para transformar e dar vida a *Kalyana Saugandhikam*, mas também para evidenciar as características dos personagens e favorecer sua identificação pelo público, tal como mostram as duas imagens a seguir.

Figura 22 - Os figurinos



Fonte: FIRST EDITION ARTS CHANNEL (2023).³²

Na primeira imagem a personagem que é feminina utiliza um véu. Este figurino, juntamente com as ações do ator, contribui para a sua identificação. Quando o ator se inclina no ombro do outro, o véu cobre seu braço e uma boa parte do corpo, unindo assim uma ação e o simbolismo visual.

Figura 23 - Hanuman



Fonte: FIRST EDITION ARTS CHANNEL (2023).³³

Observa-se na imagem o personagem *Hanuman* disfarçado de macaco. Seus braços estão cheios de pelos brancos, e a maquiagem acompanha a mesma cor. O reconhecimento do personagem pelo público acontece a partir do figurino e gestos executados pelo ator. Mesmo sendo um figurino pesado, o ator dança, se arrasta no chão e se escora em um banquinho, desconstruindo a figura humana e dando lugar ao personagem que representa um macaco. "Os figurinos e adereços permitem ao "ter" dos atores transformar-se numa qualidade visível do "ser" das personagens. É essa acentuação de personalidade em si que pode ser reforçada ao adotarmos uma cor em detrimento de outras, ao optarmos por uma forma rígida ou fluida" (ABRANTES, 2004, p. 177)

³² FIRST EDITION ARTS CHANNEL. **A Kathakali play:** Kalyanasougandhikam. San Bruno: 2023. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=1KEFRwXWNfw>. Acesso em: 14 mar. 2026.

³³ FIRST EDITION ARTS CHANNEL. **A Kathakali play:** Kalyanasougandhikam. San Bruno: 2023. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=1KEFRwXWNfw>. Acesso em: 14 mar. 2026.

O final da performance o ator devolve o porrete (*clava*). O porrete e o banquinho são os únicos elementos usados pelos atores em cena. A função desses elementos no palco é importantíssima, pois colaboram para que as ações dos atores fiquem mais compreensíveis.

Figura 24 - O final



Fonte: FIRST EDITION ARTS CHANNEL (2023).³⁴

³⁴ FIRST EDITION ARTS CHANNEL. A Kathakali play: Kalyanasougandhikam. San Bruno: 2023. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=1KEFRwXWNfw>. Acesso em: 14 mar. 2026.

CONCLUSÃO

A partir da realização deste trabalho, percebemos que a experiência estética no teatro *Kathakali* está ligada à tradição filosófico-religiosa da Índia, sendo orientada pelos princípios estabelecidos no *Nāṭyaśāstra*. Esse tratado, atribuído a Bharata Muni, apresenta os elementos necessários a performance e também define um sistema estético no qual o corpo e as emoções representam o papel central na arte indiana. (RIBEIRO, 2021).

Assim, por meio da doutrina da experiência estética (*rasa*), compreende-se que o objetivo da arte indiana não é somente narrar uma história, mas provocar no espectador uma experiência estética (*rasa*). (LOUNDO, 2022).

Diferentemente do teatro nos países ocidentais, que valoriza o enredo e a ação dramática, o teatro indiano, e em particular o *Kathakali*, privilegia a expressão dos sentimentos, sem ao menos expressar palavras. Ele valoriza uma estética que se une ao ritual. Assim, o *Kathakali* não é apenas uma manifestação artística, mas um ritual que transforma o palco em um espaço sagrado, no qual performer e espectador compartilham uma experiência estética e espiritual única.

Essa união da arte, filosofia e religiosidade dá ao teatro indiano um caráter, no qual o espetáculo é, ao mesmo tempo, uma prática estética e entrega ao sagrado. Além disso, é um caminho para o autoconhecimento, onde o espectador passa por um ensino através das emoções. (LOUNDO, 2021). Algo que só acontece quando há uma compreensão da cena.

A análise da experiência estética no contexto do teatro *Kathakali*, considerando o *Nāṭyaśāstra* e a doutrina do *rasa*, permite compreender de forma profunda as diferenças entre as concepções de arte na Índia e nos demais países. Enquanto a tradição teatral ocidental prioriza o enredo, a forma dramática e o desenvolvimento das personagens, a estética indiana valoriza sobre tudo a expressão das emoções por meio dos gestos, promovendo assim uma experiência estética.

todos esses elementos, embora fortemente unidos, mantém suas especificidades e técnicas. Segundo Perez Jr. (2011, p.16), em *nāṭya*, conforme descrito no *Nāṭya Śāstra*, “os diversos planos expressivos (*abhinaya*), como a expressão corporal, sonora e visual, não podem ser reduzidos um ao outro. Todos afluem, com a mesma relevância, para a experiência estética”. (MARTINS, 2017, p. 29)

No *Kathakali*, a performance não busca apenas representar, mas evocar, por meio do corpo, da música e do ritual, um estado emocional que conecta o espectador ao sagrado. O objetivo fundamental da arte dramática indiana é oferecer ao espectador uma experiência estética marcada pelo encantamento, criando um estado emocional profundo. Esse sentimento pode operar como via de libertação, conduzindo o sujeito a uma experiência espiritual.

Essa experiência pode fazê-lo/a transcender para outra realidade, onde ele/a possa se encontrar em sua própria consciência e refletir sobre sua espiritualidade e sobre questões morais, e assim, conseguir alcançar um crescimento pessoal. (LIMA, 2021, p.29)

Essa centralidade do corpo na estética indiana contrasta com a visão ocidental moderna, muitas vezes marcada pela separação entre corpo e mente, forma e conteúdo. Observamos que no *Kathakali*, não há essa separação: o corpo é pensamento, emoção e espiritualidade ao mesmo tempo. Desse modo, a experiência estética aqui discutida não apenas amplia o entendimento sobre as funções da arte na Índia, como também convida a uma revalorização do corpo como fonte legítima de autoconhecimento. (LOUNDO, 2021).

A análise realizada neste trabalho buscou compreender como a experiência estética é concebida e provocada no contexto do teatro/dança *Kathakali*, a partir da doutrina indiana do *rasa* conforme estabelecido no *Nāṭyaśāstra* de Bharata. Assim ao longo do processo de pesquisa, observou-se que a experiência estética, longe de ser um fenômeno unicamente emotivo, constitui uma vivência profunda de transformação. Desta forma, o *rasa* não é apenas o efeito da emoção encenada, mas o fruto de uma prática ritualística que envolve corpo, gesto, olhar, silêncio e presença cênica.

A capacidade de apreender o “sabor” da performance, transformando-a em uma experiência profunda e transformadora, denominada no *Nāṭya Śāstra* (cap. VI, tomo I) de *rasa*, ocorre por meio do trabalho de refinamento do corpo/mente do artista e dos aspectos psíquicos – as emoções humanas – sendo a performance esse espaço mais elevado de consciência, no qual é possível ocorrer a comunicação. (WILDHAGEN, 2016, p.56)

O *Kathakali*, como performance tradicional do sul da Índia, possibilita a pedagogia estética e espiritual proposta por Bharata: o corpo como protagonista e as emoções como sua dinâmica essencial. A preparação rigorosa dos atores, o treinamento exaustivo da musculatura facial, o domínio dos *mudras*, e das posturas corporais demonstram um processo técnico que visa não apenas a comunicação dramática, mas a encenação de estados estéticos. “A relação entre o trabalho do ator e da atriz e a perspectiva do público é o que faz a essência do teatro.

Os significados das ações no teatro dança clássico indiano se dão através dessa relação entre ambos, pois a ação por si mesma não dispõe um significado distinto.” (LIMA, 2021, p. 29).

Logo, tais práticas revelam uma visão de arte que ultrapassa o entretenimento, orientando-se para a transcendência, para o autoconhecimento e para valorização e perpetuação de valores culturais e espirituais.

Sendo assim ao comparar com o teatro ocidental, marcado muitas vezes pela centralidade da palavra e pelo destaque na expressividade individual, o *Kathakali* que, mesmo estranho ao olhar ocidental, é capaz de provocar respostas de afetos. Isso ocorre porque os *navarasas*, emoções fundamentais compartilhadas por todos os seres humanos, são apresentados em sua forma ritualizada.

Além disso, o *Kathakali* mostra a centralidade das linguagens não verbais na construção do sentido estético. Os *mudras* e os *rasas* trabalham como signos que destacam e transformam o autoconhecimento. O ator, nesse contexto, não apenas expressa, mas cria uma presença que possibilita o surgimento do *rasa*. A experiência estética, portanto, não se resume a uma fruição intelectual ou emotiva.

Desta forma este estudo contribui para ampliar o entendimento das práticas performativas do *Kathakali*, colocando em destaque os pressupostos da estética ocidental e oferecendo uma alternativa à preparação do ator e à recepção da arte cênica. O *Kathakali* nos mostra que a arte pode ser, ao mesmo tempo, técnica e meditação, disciplina e êxtase, tradição e autoconhecimento.

Logo, cada movimento do ator carrega consigo não apenas uma função narrativa, mas educa o espectador, um ato compreendido como condutor em direção ao *rasa*. Assim, o ator não apenas representa uma emoção, ele a transporta até o espectador, utilizando o corpo como canal.

Neste contexto, a experiência estética torna-se uma prática ativa, que depende tanto do domínio técnico e expressivo do ator quanto da capacidade receptiva e sensível do público. Também o espectador que detém familiaridade com os códigos do *Kathakali*, os *mudras*, os *navarasas*, o vocabulário ritual, tem acesso a uma melhor compreensão, vivenciando o *rasa* como uma experiência estética transformadora. (RIBEIRO, 1999). Já para o espectador leigo, a apreciação pode ocorrer de outra forma, onde a experiência acontece por meio do impacto visual e pela expressividade rítmica.

Portanto, ao resgatar sua origem ritualística, o gesto revela-se como um elo entre tradição e expressão cênica. Além disso os *mudras*, herdados dos rituais tântricos, foram transpostos para o universo teatral como “letras de uma palavra corporal”, onde o sentido não

é fixo, mas construído na relação entre ator e espectador. Assim, essa linguagem não verbal torna-se, uma escrita do corpo que narra, emociona e ensina.(LIMA, 2021).

Cabe destacar que o *abhinaya*, como prática expressiva fundamental, exige anos de disciplina e treinamento físico, evidenciando o comprometimento do ator em tornar-se um instrumento vivo da tradição.

Conclui-se, portanto, que o *Kathakali*, orientado pelo *Nāṭyaśāstra* e atrelado a doutrina da experiência estética *rasa*, constitui uma forma de arte que educa o olhar e transforma a percepção. (PEREZ JÚNIOR, 2021). Diante disso, ao unir dança, teatro, espiritualidade e técnica, essa tradição indiana nos convida a repensar as bases da experiência estética e o papel do corpo como agente de comunicação e transformação.

Assim, a performance torna-se um ritual sensível, onde o gesto é palavra, o corpo é texto e a emoção é caminho, conduzindo o espectador não apenas à compreensão da cena, mas ao encontro de si mesmo todas as vezes que tem a oportunidade de participar da longa noite do teatro *Kathakali*.

Diante dos textos e vídeos analisados, observa-se que o tema em questão envolve teorias e práticas que merecem atenção aprofundada. Ao longo do trabalho, buscou-se apresentar os principais argumentos, refletindo sobre suas implicações e desdobramentos.

Assim, conclui-se que a compreensão do objeto de estudo requer uma abordagem contínua, que considere tanto os contextos históricos, quanto os desafios contemporâneos onde o *Kathakali* estiver inserido. Por fim, espera-se que as reflexões aqui apresentadas possam contribuir para futuros estudos e para o avanço do debate acadêmico sobre o tema. Aprofundando assim o estudo em uma futura pesquisa de campo em Kerala.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Samuel. Viagens através do figurino teatral. *In*: MACHADO, Irley, TELLES, Narciso; MERISIO, Paulo; MEIRA, Renata (org.). **Teatro: ensino, teoria e prática**. Uberlândia: EDUFU, 2004.

ALBERGARIA, Andrea Itacarambi. **MUDRAS: o gesto da dança clássica indiana Odissi como caligrafia corporal na cena contemporânea**. (Dissertação). Campinas, 2017

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. Gestualidade da dança clássica indiana Odissi e dança contemporânea ocidental: interfaces. **Sala Preta**. v. 13, n. 1, jun. 2013, p. 71-82.

ANJOS, Anna. Kathakali, o teatro sagrado. **Acervos virtuais**. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.acervosvirtuais.com.br/layout/kathakali/midia.php>. Acesso em: 7 jul. 2025.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Brasília: Dulcina, 2012.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: UniCampi, 1995.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOLLAND, David. **A guide to Kathakali**. New Delhi: National Book Trust, 1980. Disponível em: <http://www.ibiblio.org/guruguha/MusicResearchLibrary/Books-English/BkE-DavidBolland-A%20Guide%20To%20Kathakali-0016.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2025.

BRAATZ, João Gomes. “No clangor das conchas”: o som da guerra em Mahabharata. **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, 2021, v. 34, n. 1, Enero-Junio. ISSN: 0103-4316 / 2176-6436.

BROWN, John Russell. Shakespeare and the Nāṭyaśāstra. **Indian Folklore Research Journal**, Madras, Vol.2, N°.5, 2005: 68-82.

BRUGUIÈRE, Philippe. La délectation du rasa. La tradition esthétique de l’Inde. **Cahiers d’ethnomusicologie Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles**, Genève, 7, 1994 Esthétiques.

CANDA, Cilene Nascimento. Por uma aprendizagem criativa: diferentes olhares sobre o ensino de teatro. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE, 4., 2010, Laranjeiras. **Educação e Contemporaneidade**. Salvador: UFBA, 2010.

CAMPOS NETO, Antônio Augusto Machado de. O hinduísmo, o direito hindu, o direito indiano. **Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo**, São Paulo, v. 104, p. 71-111, jan./dez. 2009. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67850/70458>. Acesso em: 7 jul. 2025.

CARNEIRO, Leonel Martins. A atenção em A preparação do ator de Stanislávski. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 122-133, dez. 2012 Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57492/60508>. Acesso em: 5 jul. 2025.

CIPPICIANI, Irani da Cruz. A materialidade do sagrado nas danças dramáticas indianas. **Urdimento**, v.2, n.25, p.49-71, dez.2015.

FLOOD, Gavin. **Uma introdução ao Hinduísmo**. Juiz de Fora: UFRJ, 2014.

GEROMINI, Jenifer Cortes DemeterCo. Uma reflexão sobre a fenomenologia da experiência estética: o caso do teatro. **Phenomenological Studies** - Revista da Abordagem Gestáltica | Vol. XXVII-02 (2021).

GOMES, Ricardo Carlos. O aprendizado do Kathakali e a arte do ator oriental em uma perspectiva transcultural. *In*: ENGRUPEDANÇA: DIÁLOGOS E DINÂMICAS/UNIRIO, 2. 2009, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009.

GOMES, Ricardo Carlos. Kathakali Vesham. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 5., 2008, Belo Horizonte. **Anais V Congresso**. Salvador: ABRACE, 2008. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/download/1352/1352-Texto%20do%20artigo-4104-1-10-20180510.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2025.

GOMES, Ricardo Carlos. A tradição do ator entre Oriente e Ocidente. **Sala Preta**, São Paulo, v. 5, p. 39-46, 2005. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57263/60245>. Acesso em: 7 jul. 2025.

GOMES, Ricardo Carlos. Viagem à Índia — maio a julho de 2017: travessias e atravessamentos. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 9., 2016, Uberlândia. **Anais IX Reunião Científica**. Salvador: ABRACE, 2017. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/download/1047/1047-Texto%20do%20artigo-3406-2-10-20180318.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2025.

GOMES, Ricardo Carlos; BENTLEY, Natali. Teatro, antropologia e a arte do ator entre Oriente e Ocidente. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 6., 2010, São Paulo. **Anais VI Congresso**. Salvador: ABRACE, 2010. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/download/3247/3247-Texto%20do%20artigo-8830-1-10-20181011.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2025.

GOMES, Ricardo Carlos; DUARTE, Priscila de Queiroz. A dramaturgia do corpo no teatro indiano como visível poesia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.7, n.1, p. 154-183, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/FpBXDFCZ8tzpDtJkWrcLtpP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 7 jul. 2025.

HARIKUMAR, T. G. The Aesthetics and Histrionics of Kathakali: An Analysis. **IJFANS: International Journal of Food and Nutritional Sciences**, Hyderabad, v. 10, n. 12, 2021.

Disponível em: <https://ijfans.org/uploads/paper/83c88b03d5c42741f2bb49356e330669.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2025.

HAWKINS, John. **A história das religiões**: a rica história das maiores religiões do mundo. São Paulo: M.Books, 2018.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes, 2003.

KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JUNIOR, José Simões. **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LIMA, Francisco Carneiro da Cunha. Benjamin: a aura e o rasa. **Polêm!ca**, v. 9, n. 4, p. 148–154, outubro/dezembro 2010

LIMA, Vanessa Ferreira de. **Teatro - dança clássico indiano**: um olhar a partir da antropologia teatral. Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, 2021.

LOUNDO, Dilip. O ideal criativo ou a ‘religião do poeta’: mística e estética em Rabindranath Tagore. **Interações**: cultura e comunidade, Uberlândia, v. 17, n. 12, p. 17-36, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/interacoes/article/view/6142/5696>. Acesso em: 23 jun. 2025.

LOUNDO, Dilip. The indian aesthetics of emotions (“rasa”): non-duality, aesthetic experience and the body. **Terceira Margem**, Juiz de Fora, v. 25, n. 46, p. 51-66. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/41586/23580>. Acesso em: 23 jun. 2025.

LOUNDO, Dilip. **Razão com sabor de mel**: ensaios de filosofia indiana. Campinas: Editora Phi, 2022.

MARCUCCI, Nayara Cristine Zuculo. **Dança indiana e dança do ventre**: representantes da cultura oriental e suas influências na cultura brasileira. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Educação Física) Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro. Rio Claro: [s.n.], 2010.

MARIANI, Ceci Maria Costa Baptista; SILVA, Bruna Cristina Corrêa da. Arte sagrada: Bharatanatyam como forma de representação cênica e adoração religiosa protagonizada por mulheres. **Identidade!** São Leopoldo, v. 25, n. 1, p. 5-18, jan./jun. 2020. Disponível em: <http://periodicos.est.edu.br/index.php/identidade/article/view/4100/3453>. Acesso em: 23 jun. 2025.

MARÍN, Eliakins López. **O show travesti**: estudo e análises de um espetáculo teatral. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Uberlândia: Uberlândia, 2016.

MARTINEZ, José Luiz. Khatakali: ópera tropical. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 17, n. 29, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/7471/4657>. Acesso em: 7 jul. 2025.

MARTINS, Karen Cristine Veloso. **Dança clássica indiana segundo os mestres, as escrituras e os praticantes**. 2017. 168 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da

Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOS-APFML5/1/karen_c_v_martins_dan_a_cl_ssica_indiana_com_diacr_ticos.pdf. Acesso em: 22 jun. 2025.

MONSALÚ, Fabiana. **O corpo híbrido do ator**: do treinamento à organicidade para outras possibilidades da cena. 2. ed. São Paulo: Giostri, 2018.

MOTA, Marcus. Natyasastra: teoria teatral e a amplitude da cena. **Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, ano 3, v. 3, n. 4, p. 2-9, out./dez. 2006. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/782/744>. Acesso em: 20 jun. 2025.

MULERIKKAL, Jaison Paul. Kathakali mudras : an ai-enhanced predictive approach. 11th International Conference on Soft Computing & Machine Intelligence 2025

Nair, S., 2013. *Mudra: Choreography in Hands. Body, Space & Technology*, 12. DOI: <http://doi.org/10.16995/bst.61>

NAMBUDIRI, Naripatta. Entrevista concedida a Ricardo Carlos Gomes. In: GOMES, Ricardo Carlos. Kathakali Vesham: l'apprendistato dell'attore Kathakali . 2007. Tese (Doutorado em Storia, Teoria e Tecnica del Teatro e dello Spettacolo) – Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo, Univesità degli Studi di Roma La Sapienza, Roma, 2007.

NUNES, Sandra Meyer. O corpo em equilíbrio, desequilíbrio e fora do equilíbrio. **URDIMENTO**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 4, 2017.

PAULINO, Ariane Luciano. **Biomagnetismo e MudrásTerapêuticos** 2009. Disponível em: <https://padmiyoga.com.br/wp-content/uploads/2021/12/Biomagnetismo-e-Mudras-Terapeuticos.pdf> . Acesso em: 11 out 2025.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. **ARS**, São Paulo, v. 1, n. 2, dez. 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREZ JÚNIOR, José Abílio. **Estados emocionais (Bhāva) e experiência estética (Rasa)**: os conceitos centrais da filosofia da arte indiana e alguns de seus desdobramentos. 2015. 354 f. Tese (Doutorado em Ciência da Religião) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/3783/1/joseabilioperezjunior.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2025.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Sinais de teatro-escola. **Humanidades**, Brasília, n. 52, 2006, p. 109-15, 2006.

PURU. **Kichaka Vadham – The Killing Of Kichaka (2016)**. In: <https://www.shadowsgalore.com/2020/03/kichaka-vadham-the-killing-of-kichaka/>. Acesso em: 15 mar. 2026.

RAINA, Arjun. The art of creating a Kathakali performer's 'Presence'. **Theatre, Dance and Performance Training**, Abingdon, Vol. 6, N^o. 3, 323–338, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/20092768/The_art_of_creating_a_Kathakali_performers_Presence Acesso em : 4 abr. 2025

RIBEIRO, Almir. Deuses e marionetes: Kathakali, teatro dança clássico da Índia e seus delicados diálogos. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 83-110, jun. 2013. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57533/6056>. Acesso em: 24 set. 2024.

RIBEIRO, Almir. Kathakali: a arte do ator-guerreiro-bailarino-sacerdote. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, Duque de Caxias, v. 3, n. 11, out./dez. 2004. Disponível em: <https://granrio.emnuvens.com.br/reihm/article/view/458/449>. Acesso em: 5 jul. 2025.

RIBEIRO, Almir. **Kathakali**: uma introdução ao teatro e ao sagrado da Índia. Rio de Janeiro: Teatro Mínimo, 1999.

RIBEIRO, Almir. **Natya**: teatro clássico da Índia. São Paulo: Perspectiva, 2021.

RIBEIRO, Almir. A marionete em chamas: o teatro-dança clássico da Índia e o über-marionette de Gordon Craig: processos de marionetização do ator. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 7, n. 1, p. 68-80, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8650801/16964>. Acesso em: 20 jun. 2025.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

SANTO, Denise Espírito. O teatro dança indiano: entre o clássico e o popular. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 99-105, maio 2011. Disponível em: https://www2.dti.ufv.br/danca_teatro/evento/apresentacao/artigos/gt3/denise.pdf. Acesso em: 5 jul. 2025.

SALTO para o Futuro: Educação do olhar/Secretaria de Educação a Distância. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, SEED, 1998. 224 p.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Organização de Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SZILY, Eva. Le Kathakali Entre tradition et modernité. In: **Théâtres d'Asie et d'Orient Traditions, rencontres, métissages**. Bruxelles: Peter Lang, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/36317060/Le_Kathaka%E1%B8%B7i_Entre_tradition_et_modernit%C3%A9. Acesso em: 5 jul. 2025.

SINGH, Siddhartha. The Theory of Imitation: A Comparative Study of Indian and Western Perspectives. **Journal of Comparative Literature and Aesthetics**, Vol. 46, No. 2, Summer 2023

SOARES, Andréa Moraes. **Bailarinos anfíbios no campo da grande produção em dança:** processos de hibridação na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre. (Tese) Porto Alegre, 2018.

STANISLAVISK, Constantin. **A preparação do ator**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

THAMPI, G. B. Mohan. “Rasa” as Aesthetic Experience. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Hoboken, v. 24, n. 1, p. 75-80, Oct. 1965.

VALERA, Lúcio. A mística devocional (bhakti) como experiência estética (rasa): um estudo do bhakti-rasāmṛta-sindhu de rūpagosvāmī. 2015. 230 f. Tese (Doutor em Ciência da Religião) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/bitstream/ufjf/178/1/luciovalera.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2025.

VIEIRA, Sophia Colleti Simões. Pensando o(s) público(s) do teatro Martin Gonçalves. Salvador 2022. (Dissertação) Universidade Federal da Bahia.

WILDHAGEN, Joana Pinto. **Corpo, gesto e meditação:** práticas de aperfeiçoamento na formação do artista cênico. UNICAMP: Campinas, 2016

GLOSSÁRIO DOS PRINCIPAIS TERMOS EM SÂNCRITOS UTILIZADOS

<i>Ācārya</i>	aquele que ensina
<i>Abhinaya</i>	performance
<i>Astarasa</i>	oito rasas
<i>Brahmacarya</i>	estudante celibatário
<i>Bhavas</i>	emoções expressas
<i>Dharma</i>	ordem moral e dever
<i>Gurukulam</i>	o sistema dos gurus
<i>Gurus</i>	mestres
<i>Karūṇa</i>	compaixão
<i>Maya</i>	estado de ilusão
<i>Maharis</i>	dançarinas
<i>Mokṣa</i>	libertação espiritual
<i>Mudras</i>	mãos
<i>Padam</i>	verso
<i>Parvas</i>	livros
<i>Prasadam</i>	oferta consagrada
<i>Puja</i>	cerimônia religiosa
<i>Padams</i>	versos narrativos
<i>Ponnani</i>	primeiro canto
<i>Prasadam</i>	oferta consagrada
<i>Puja</i>	cerimônia religiosa
<i>Rasa</i>	experiência estética
<i>Śṛṅgāra</i>	amor romântico
<i>Upanayana</i>	casta superior