

AS RUBRICAS NO TEATRO SÂNSCRITO

Carlos Alberto da FONSECA*

Alexander Berriedale Keith, autor de um *The Sanskrit Drama* (Oxford University Press, 1924), não tem, definitivamente, mais razão. Para ele, o drama sânscrito era antes de tudo *literatura* "para ser lida" e não para ser "representada". Entretanto, tendo um sanscritista indiano, V. Raghavan, como inspirador e predecessor, cresce nos últimos trinta anos a discussão sobre a natureza desse teatro, seu *ethos* essencial, seus conteúdos, suas formas e, principalmente, suas técnicas. Coerentemente com esta linha de análise, cresce também o volume de uma bibliografia crítica que tem provado insistentemente que o teatro sânscrito é antes de tudo um *espetáculo* "para ser visto". Nesse confronto de posições, contudo, é preciso atentar para a grande ironia dessa história

* Docente da FFLCH - USP.

toda: a tese central dessa revisão da natureza do teatro sânscrito, a de sua representabilidade como intenção primeira, sempre foi expressa em todos os tratados sânscritos sobre as artes cênicas pelos próprios autores indianos desde, pelo menos, o famoso *Tratado de Bharata sobre o Teatro (Bhāratanaṭyaśāstra)*, cuja versão final costuma ser situada no século II d. c.

Não é que Keith desconhecesse esses tratados - ele simplesmente considerava que aquelas propostas dramáticas eram impossíveis, inexecutáveis. O que ele e muitos outros, antes e depois dele, não entenderam é que existe um compromisso prévio, uma relação estreita entre a produção do texto teatral e a produção do espetáculo que toma aquele texto como base. O autor do texto teatral está consciente de que não está elaborando um poema ou um romance; sabe de antemão que não deverá recorrer às técnicas e ao receituário que estruturam um romance ou um poema; sabe, enfim, antes de mais nada, qual haverá de ser a natureza da *performance* de sua obra. É evidente, contudo, que o texto teatral pode ser apenas lido - mas então ele não se realiza plenamente, nem para isso foi ele elaborado.

O texto assim produzido é um tecido de palavras que guiará algumas "vasilhas" (*pattra*,

"ator") na exposição de estados emocionais. Para tanto, o autor teatral recorre a duas, digamos, formas intencionais da palavra. Por um lado, aquela palavra que, sem deixar de orientar o ator para a reconstrução de um determinado sentido, tem a intenção de organizar sobretudo a narrativa: trata-se, aí, da palavra-fala das personagens, a *patraçabda*. Por outro lado, aquela palavra que, sem deixar de contribuir para a exposição das emoções, tem a intenção de organizar outras linguagens paralelas à linguagem verbal: essa é a palavra-rubrica para os atores, a *naçaçabda*.

Tal como existem hoje, editados tipograficamente ou nos manuscritos das Bibliotecas, todos os textos teatrais indianos apresentam rubricas - desde as 13 peças de Bhāsa, do século II a.C., ainda as mais antigas desse repertório. Como nenhum manuscrito seja o original de qualquer texto (talvez o mais antigo deles não vá para além do século XVI), subsistem muitas perguntas à espera de respostas. Perguntas, por exemplo, como aquelas formuladas por Farley Richmond (2, p. 75), aqui reproduzidas sinteticamente: foram os próprios autores que escreveram essas indicações cênicas? foram elas anotadas pelos diretores durante ensaios, como ainda hoje se costuma fazer, e depois incorporadas ao

texto por algum copista? foram elas feitas por uma única pessoa numa única ocasião, ou por várias pessoas em ocasiões diferentes? são elas diferentes nas várias recensões existentes de cada texto?

Enquanto as respostas não chegam, e talvez essas perguntas nunca sejam respondidas, nada melhor do que "dar uma espiada" naquilo que de concreto se sabe sobre elas.

Toda e qualquer forma literária do período clássico da literatura sânscrita é um *kāvya*, o produto de um esforço, da imaginação e da inspiração de um *kavi* no seu trabalho de extrair do caos de sons e imagens verbais que é a língua aquilo que, no nosso século XX, o Nobel indiano Rabindranath Tagore chamou de "pérola mais perfeita daquilo que não tem forma". Entretanto, embora todas essas formas compartilhem alguns dos recursos e das estratégias poéticas desenvolvidas para esse ofício, elas, em função da maneira pela qual são apresentadas aos seus fruidores, classificam-se em dois grupos: por um lado, todas as formas em que a emoção é emulada e veiculada apenas pela palavra pronunciada são chamadas de *śravyakāvya*, um *kāvya*/texto-poético "para ser ouvido"; por outro lado, todas aquelas formas nas quais a emoção é emulada e veiculada tanto pela palavra

pronunciada quanto por outras formas de dizer são chamadas *dr̥çyakavya*, um *kāvya* "para ser visto".*

Essas formas literárias "para se ver", desse modo diferenciadas do restante da produção literária, foram denominadas *nāṭya* (de uma raiz *NAT* "entrar em" --> "incorporar") e por Bharata 1.111 (1, p. 9) definidas como *lokavṛttānukaraṇa*, a "repetição do que acontece com as pessoas"~ uma "repetição" das mais "variadas condições/situações da vida" concreta (*nānā-avasthā*) e dos mais "variados estados emocionais" (*nānā-bhāva*) dos habitantes das "sete ilhas" (*saptadvīpa*) e dos "três mundos" (*trilokya*), expressões que em bom Sânscrito designam tanto o mundo conhecido histórica, social e geograficamente quanto o universo lendário/mítico e imaginável.

Assim, todo "ser vivo" (*loka*) capaz de agir e de sentir em qualquer tempo e lugar pode ser o assunto de um *nāṭya*, ressaltando-se o fato de que essa "repetição" (*anukaraṇa*) do que acontece (*vṛtta*) com as pessoas" está muito mais voltada para os "estados de espírito" dados como

* Ressalte-se que ambos os grupos remetem à vivência da *oralidade* na cultura sânscrita: todas as formas literárias foram pensadas em função da palavra pronunciada/dita/ouvida, nunca em função da palavra lida em silêncio.

"efeitos dos eventos sobre as pessoas" do que para os incidentes propriamente ditos.

Essa "repetição" é conseguida com o recurso à "representação", *abhinaya*, a "aquilo que mostra algo, que conduz a algo". O caráter mais exato, aliás, desse "levar a algo" é dado pela definição, também por Bharata 1.107 (1, p. 9) de que o *nāṭya* é um *bhāvānukīrtana*, uma "descrição/apresentação/sugestão/imitação" (*anukīrtana*) de uma "experiência emocional" (*bhāva*). Insistem os estudiosos, na explicação dessa "imitação", que esse teatro é uma "criação/construção por re-criação/re-construção" (3, p. 8-9).

Para assim reproduzir/imitar, para desse modo "representar" esse "o-que-acontece-com-as-pessoas", é necessário utilizar adequadamente quatro técnicas, quatro linguagens, a saber: o gesto (*āṅgika*, a expressão corporal), a voz (*vācika*, a expressão verbal), o temperamento (*sāttvika*, a expressão afetiva), e toda a parafernália restante (*āhārya*, "o que deve ser trazido", que inclui a maquilagem, o vestuário, os adornos, a música, o cenário, os objetos de cena, etc.). Destas quatro técnicas, as expressões corporal, verbal e afetiva compõem a "representação básica/fundamental" (*sāmānyābhinaya*) - é acessório quase tudo o mais,

podendo até mesmo ser substituído por qualquer uma das técnicas principais. É o que se vê, com freqüência, por exemplo, com relação ao cenário, quando este é referido verbalmente, em longas descrições, no texto da personagem, com a intenção de suscitar na imaginação do espectador a locação e o pano-de-fundo cênicos: o ambiente físico, nesse teatro, não é um mero objeto, decorativo - ele integra o caráter das personagens e seus sentimentos numa determinada situação existencial. As "coisas" não estão à vista, nem mesmo as concretas: são sempre, ou preferivelmente, virtuais, devem ser atualizadas pelo espectador.

Esta "imitação" é feita também com a consciência de que a situação cênica é mesmo uma "imitação da vida", um *krīdanīyaka* ("brincadeira, jogo"), e não a própria vida (3, p. 32). Todavia, considerando-se as limitações auto-impostas por essa estética (nenhum cenário, por exemplo, de preferência) e o fato de que as "ilhas" são sete e os "mundos" são três, as indicações cênicas dividem-se em dois grupos, segundo se refiram a uma imitação realista ou estilizada.

As rubricas do primeiro grupo, as da "imitação realista", são *lokadharmin*, "característica do ser vivo". São indicações de movimentos sim-

ples, tais como /*upakramya*/ "tendo caminhado", "tendo-se movido para outro ponto", para cuja realização basta que o autor caminhe, isto é, cumpra realistamente aquilo que a rubrica lhe ordena. Outros exemplos, todos extraídos da peça *Abhijñānaśakuntalam* (*Xacuntalá reconhecida*), de Kalidasa, dramaturgo do século V d.C.: /*saṁskṛtam ācṛitya*/ "falando cultamente (= em Sânscrito)", /*vihasya*/ "sorrindo", /*iti niṣkrāntaḥ śyālah*/ "então sai (o personagem chamado) Śyāla, /*iti puruṣam nirḍiṣṭi*/ "então ele aponta para o homem", /*tvarayogapamya*/ "avançando rapidamente", /*rājānam drṣtvā*/ "olhando para o rei", /*upagamya*/ "avançando à frente", *iti tathā kṛtvā sthitā* "então, assim (como a personagem acabou de se expressar na sua palavra-fala) tendo feito, espera", /*iti citraphalakam darṣayati*/ "mostra o retrato", /*niṣkrāntā cetī*/ "saída a criada", /*praviṣṭi patrahastā*/ "ela entra com uma carta na mão", /*niṣkramya punaḥ praviṣṭi*/ "tendo saído e voltado novamente", /*nepathye*/ "nos bastidores", /*rājā saçaram dhanurdatte*/ "o rei pega o arco e as flechas", /*tataḥ praviṣṭi vidūṣakam utsṛjya mātalih*/ "então Matali entra deixando o Bufão", /*astram upasamharan*/ "guardando o arco".

Como se pode ver, todos esses movimentos cênicos, além de possuírem referentes na vida conhecida, não oferecem problemas técnicos de reprodução, nem acarretam sobrecarga de mate-

rial a ser transportado por companhias ambulantes: eis aí uma outra face do compromisso prévio a que se aludiu anteriormente entre os produtores do texto e do espetáculo. Com relação a essas rubricas, basta ao ator realizar o que a rubrica pede. No caso do arco e das flechas - objetos de fácil obtenção em qualquer corte em que a companhia se apresentasse -, se a direção optasse por não utilizar tais objetos, então seria preciso, como é, aliás, recomendável, recorrer a estilizações. E aí o compromisso a que se aludiu se evidencia de forma mais completa.

Neste caso, então, a rubrica é *nāṭyadharmin*, isto é, "característica do *nāṭya* / da 'incorporação' - "coisa de teatro". É convencional, estilizada, muito mais símbolo de um gesto do que propriamente sua reprodução. Destas rubricas cuidaram detalhadamente, desde o próprio Bharata, alguns manuais de interpretação que sobreviveram à passagem e aos efeitos do tempo, utilizados até por aqueles que se dedicam às variadas escolas de dança indiana. Essas rubricas remetem ao mundo da mímica.

Como realizar, por exemplo, a seguinte rubrica: */tataḥ praviçati mrgānusārī saçaracāpahasto rājā rathena sūtaç ca/* "então entra o rei com um carro, perseguindo uma gazela, arco e flecha na mão, e um auriga", que ocorre no início mesmo do

primeiro ato da *Xacuntalá* - apenas com os dois atores, sem o recurso ao carro, ao movimento veloz do carro e à gazela?

Cavalgar animais ou movimentar-se sobre um carro é uma ação freqüente nas peças sânscritas. Na realização desta rubrica em particular o ator tem de ser suficientemente hábil em movimentos de dança para executar os complexos movimentos de pés, pernas, braços e mãos que tornam crível e compreensível a realização da ação prescrita pelo autor da peça. Naturalmente seria permitido, no modo naturalista/realista de representação, o uso de objetos - mas, nesse caso em particular, esse modo ficaria prejudicado tal a quantidade e a natureza dos objetos envolvidos. Segundo Kapila Vatsyayan (2, p. 58), a solução cênica seria a seguinte:

o rei deve ser visto numa postura tal em que o pé de uma perna deve repousar no joelho da outra, sugerindo estar sentado, e o auriga deve ser visto numa posição similar em que o pé de uma perna deve estar erguido de modo a que o joelho alcance o peito; o rei deve fazer gestos que sugiram arco e flecha e o auriga cruzar as mãos na altura do peito sugerindo estar

segurando as rédeas; o movimento duplo de mãos prescrito para isso chama-se *Katakāmukha* "cara de caranguejo" [ver fig. 1]; os dois atores devem se mover num movimento sincronizado chamado de *cūranagati* "passos do roubo", que é um movimento do calcanhar e dos dedos dos pés; essa pose estilizada, o uso da postura das mãos e os passos particulares criam o efeito de som dos cascos dos cavalos e haveriam de criar a vívida impressão do carro, dos cavalos e de dois homens perseguindo uma gazela.

Mais adiante, o rei se prepara para atirar uma flecha a uma gazela. A rubrica */iti çarasandhānam nātayati/* "o rei incorpora o lançamento da flecha" deve ser resolvida, segundo V. Raghavan (2, p. 31), do seguinte modo:

a mão esquerda na postura *muṣṭi* "punhado" [ver fig. 2] (= segurando o arco) e a mão direita no mesmo *katakāmukha* (= esticando a corda do arco) referido acima.

Na mesma peça, ainda no primeiro ato, o autor indica que Çakuntalā, acompanhada de suas

amigas, Priyamvadā e Anasūyā, muito prosaicamente /iti vr̥kṣasecanam rūpayati/ "então fingem a rega de plantas". Esclarece o mesmo V. Raghavan (2, p. 31):

Não existe pote nem água, apenas a curvatura apropriada de seu corpo na altura dos quadris para mostrar que um pote cheio d'água sendo carregado. Suas mãos mimam o ato de segurar um pote nos ombros, perto do pescoço. A água sendo derramada é simbolizada pela correta inclinação do corpo e uma postura das mãos que indique o deixar a água escorrer.

Uma outra resolução deste movimento é fornecida por Sylvain Lévi (8, p. 387), apoiado no *Arthadyotanikā*, um comentário sobre a *Xacuntalā* escrito por Rāghavabhaṭṭa por volta do século X:

primeiramente ela dispõe as mãos em *nalinīpadmaḥ* "botão de lótus" [ver fig. 3], cruza-as sem encostar uma na outra, recurva-as em bico de papagaio, vira-se para o solo opondo as costas de uma às costas da outra; assim dispostas, são levadas até os ombros, a ca-

beça tombada, o corpo ligeiramente inclinado.

Logo depois, Çakuntalā /*iti puṣpocayaṁ rūpayati*/ "então finge a coleta de flores": segundo o mesmo V. Raghavan (2, p. 32), também agora não existe planta alguma; ela se aproxima de um arbusto imaginado, dando a impressão de que está olhando e admirando flores, depois colhe-as com a postura *saṁdam̐ça* "pinça" [ver fig. 4] na mão direita e as coloca na mão esquerda com a postura *patāka* "bandeira, chama", que representa um receptáculo" (ver fig. 5).

Para uma cena seguinte, em que as amigas de Çakuntalā também estão colhendo flores (diz essa rubrica / *kusumāvacayaṁ nāṭayantyaui*/ "as duas fingindo a coleta de flores"), Sylvain Lévi (8, p. 387) fornece a seguinte solução, também segundo o *Arthadyotanikā*:

a mão esquerda está estendida em *arala* "gancho" [ver fig. 6], os dedos afastados em leve curvatura, o índice em arco, o polegar completamente curvo; a mão direita à frente ou para o lado na postura *hamsāsya* "bico de cisne" [ver fig.

7], o polegar e o índice e o dedo médio aproximados e dispostos à maneira de três fogos sagrados, os dois outros afastados e endireitados.

No sexto ato da mesma peça, a *apsaras* *Sānumatī* /*tataḥ praviṣaty ākāṣayānena (...)*/ "então entra pelo ar". Segundo Vatsyayan (2, p. 57), esse movimento está descrito no *Bhāratanaṭyaśāstra* 4.169 (1, p. 42) como a "execução da descida do Ganges" (*gaṅgāvataranaḥ*), um conjunto de posturas algo acrobáticas:

pé com os dedos e sola voltados para cima; mãos em *tripatāka* "três chamas" [ver fig. 8] voltadas para o chão; cabeça inclinada.

Um outro exemplo: na peça *Mālavikāgnimitram* "Mālavikā e Agnimitra", também de Kālidāsa, há uma cena famosa em que a heroína toca com um pé uma moita de uma planta florífera chamada *açoka*, que, com isso, deverá florir, o que marcará o início oficial da primavera nos jardins do palácio. Diz a rubrica: /(...) *açokāya pādāni prahiṇoti*/ "ergue o pé para o *açoka*". Aparentemente, nada muito difícil de ser realizado - dentro de uma direção realista. Sucede, porém, que não existe, como nos casos anteriores, planta alguma em cena: a atriz,

segundo V. Raghavan (2, p. 61), deverá construí-la com uma seqüência de movimentos que estabeleçam o arbusto, mostrem-na tocando e acariciando a planta com o pé e que, finalmente, se congele numa pose estilizada chamada *açvagrānta* "passo do cavalo", que o tratadista Bharata 13.168 (1, p. 190) assim descreve: "um pé é mantido erguido e o outro descansa no solo".

Numa outra peça de Kālidāsa, *Vikramorvaçīyam* ("Sobre Urvaçī salva pelo próprio valor"), três *apsaras* voltam para o céu no final do primeiro ato. A rubrica indica que */ākāçotpanam rūpayanti/* "elas fingem a subida ao espaço". Como fazê-lo, sem sair do chão: segundo Bharata 4.108 (1, p. 38), a postura ideal para essa representação é chamada *vṛçcika* "escorpião", em que cada uma das mãos prende o cotovelo do outro braço, ambos os conjuntos são levados para trás da cabeça; quanto às pernas, a esquerda permanece plantada no solo, enquanto a direita é lançada para trás e depois recurvada. Do mesmo modo deve ser cumprida a rubrica */ity udbhrāntakena niṣkrāntā/* "então sai com um rodopio para cima", do final do sexto ato da *Xacuntalá*, quando a *apsaras* Sānumatī, "invisível" no palco durante todo o ato, volta para o céu depois de se ter certificado do mal-estar que acometeu o rei e de informar à pla-

téia qual a razão de sua vinda e o que fará em seguida.

Os exemplos dessa estilização dos movimentos cênicos não são infinitos - estão todos catalogados, desde o Tratado de Bharata, para uma mão (32 *mudrā*), para duas mãos (23), combinações para a designação de astros e planetas (9), as castas (4), a família (9), os avatares de Visnu (10); posições do corpo (4), 13 movimentos da cabeça, 36 expressões faciais, 8 olhares, 9 movimentos do globo ocular, 9 das pálpebras, 7 das sobrancelhas, 6 do nariz, 6 das bochechas, 6 do lábio inferior, 6 do queixo, 6 da boca, 4 do rosto, 9 do pescoço; 10 tipos de passo etc etc - além das combinações de movimentos que incluam simultaneamente várias partes do corpo. Muitas dessas *mudrā* "significam" de modo diferente em circunstâncias diversas: uma mão em *tripatāka* (ver fig. 8) refere o sol, a estação do ano, a coroa, a luz, a árvore, o pombo, o fogo etc. Além disso, elas são formadas a partir de outras: com a mão em *patāka* (ver fig. 5) chega-se à *mudrā tripatāka* e, desta, à mão em *ardhapatāka* "meia *patāka*" (ver fig. 9). Com toda essa variedade, forçoso é reconhecer que a platéia desse teatro deveria conhecer com detalhes essa estilização.

Para concluir esta comunicação, e deixando ainda muito a dizer a respeito de seu tema, deve-se ressaltar um grupo fechado de rubricas relativas aos modos de "modulação da voz" (*kāku*) na palavra-fala a serem seguidos em situações específicas. Como que confirmando, mais uma vez, que, nesse teatro, uma representação estritamente realista cortaria, segundo seus estetas, pela raiz todo seu valor poético, essas rubricas estão divididas entre o realismo e a convenção. Percebe-se, em todo caso, que predomina aí a vocação do convencionalismo, principalmente no que se refere às cenas paralelas simultâneas, tão comuns nesse teatro quanto os solilóquios de exposição do pensamento das personagens.

Examinando-se a mesma *Abhijñānaçakuntalam*, por exemplo, seu primeiro ato apresenta uma seqüência modelar. Çakuntalā está com suas duas amigas regando algumas plantas no bosque do eremitério quando é interrompida por uma abelha - situação de que é salva pelo avanço apressado do rei.* As meninas logo percebem algo nos olhares do rei para Çakuntalā e no embaraço que

* A rubrica: / *bhramarabādhām rūpayati* / "ela finge medo da abelha". Solução cênica, de acordo com Sylvain Lévi (8, p. 387): "ela sacode vivamente a cabeça; seus lábios tremem; a palma da mão aberta, os dedos estendidos (exceto o polegar, que se recurva e se fixa na base do indicador), ela dirige a mão para o rosto".

esta sente e, como que querendo confirmar suas impressões, induzem um contato entre os dois dizendo à amiga que devem sentar-se ali para recepcionarem o ilustre visitante, que elas não sabem ser o rei. "Todos se sentam", diz a rubrica realista */iti sarve upaviçanti/*, à qual se segue o seguinte diálogo:

ÇAKUNTALĀ (*ātmagatam* "para si mesma" - Por que fico emocionada quando olho para esse homem?

REI (*olhando para todas*) - (...).

PRIYAMVADĀ (*janāntikam* "para a vizinhança da pessoa", i.e. "para o lado" ou "à parte") - Anasūyā, quem será esse homem tão digno, tão majestoso e tão gentil?

ANASŪYĀ Também estou curiosa. Vou lhe perguntar. (*prakāçam* "em voz alta") Meu senhor, vossas palavras dão-me permissão para vos falar. (...)

ÇAKUNTALĀ (*ātmagatam* "para si mesma") - Ó coração, sossega! Anasūyā está expressando os teus pensamentos!

REI (*ātmagatam* "para si mesmo") - como devo me revelar, ou como me disfarçar agora? Bem, vou dizer-lhes o seguinte. (*prakāçam* "em voz alta") Senhora, (...).

Esse jogo de modos permite, assim, grande economia no desenvolvimento dramático: a perturbação de Çakuntalā e as segundas intenções do rei ficam evidentes para a platéia desde suas primeiras manifestações no coração e na mente das próprias personagens.

Note-se, entretanto, que o tom de voz usado pelos atores deve ser sempre o mesmo - alto, para que todos os espectadores ouçam tudo com clareza. A solução: acompanhar alguns desses modos com um gesto: a rubrica /janāntikam/ "para o lado" indica que a palavra-fala deve ser pronunciada em simultaneidade com a postura *tripatāka* das mãos; quando se fala /ātmagatam/ "para si mesmo", deve-se virar o rosto para o lado.

Quando, em circunstância diferente, mas num mesmo "falar para o lado", a personagem, querendo manter em segredo com relação às demais personagens aquilo que quer dizer a alguma em especial, ela fala /apavārya/ = /apavāritam/ em voz baixa" = "em segredo" = "com cumplicidade", também acompanhando suas palavras com um *tripatāka* e uma inclinação da cabeça na direção do seu interlocutor - como na mesma *Abhiññāṣakuntalam*, no segundo ato, quando alguns brâmanes pedem ao rei que ele permaneça no eremitério durante algumas noites para protegê-lo; o rei aceita

prontamente e o Bufão, percebendo aí uma segunda intenção, e querendo deixá-la clara para a platéia e para o rei, mas não para os brâmanes, diz ao rei /*apavārya*/: "Eis aí um pedido bastante favorável para ti"

Diferentemente dessas cenas em que as personagens estão presentes, umas ouvindo ou não o que as outras dizem, há muitas cenas em que uma personagem em cena interpela uma personagem invisível, que está fora da visão do espectador; a personagem que está em cena finge ouvir as palavras da outra, que ninguém vê, e as repete; nessas situações a personagem fala /*ākāṣe*/ "no ar" ou /*ākāṣabhāṣitam*/ "dito para o ar". Como no prelúdio do quarto ato da mesma peça, em que um discípulo do mesmo eremitério está sozinho em cena, recolhendo ervas para um ritual, "vê" Priyamvadā passando apressada e "lhe" diz: "Priyamvadā, para quem estás carregando esses unguentos e essas folhas de lótus?" Uma pausa, marcada pela rubrica /*ṣrutim abhinīya*/ "comportando-se segundo a audição", i.e. "como se tivesse ouvido"; logo após, o discípulo pergunta o canônico *Kim bravīṣi* "O que dizes?", típico dessas situações, a que se segue o esclarecimento da pressa da moça. Este modo, como se pode perceber, é puramente teatral, e foi usado para suprir a presença desnecessária de

outra personagem no palco para um diálogo tão curto de uma fala ou duas, mas importante para ligar dois eventos dramáticos. Existe, mesmo, entre os gêneros dramáticos indianos, a elevação desse modo de modulação da voz ao mais elaborado virtuosismo: os *bhāna* "solilóquio/monólogo" têm apenas uma personagem em cena, que fica o tempo todo da duração (curta, um ato) da peça conversando com personagens ausentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BHARATAMUNI. *The Natya Sastra*. Translated by a Board of Scholars. Delhi: Satguru, s.d.
2. BAUMER, R. Van, BRANDON, J. R. (ed). *Sanskrit Drama in Performance*. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1981.
3. BHAT, G. K. *Theatric Aspects of Sanskrit Drama*. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1983.
4. CHATTERJI, Ua. *La Danse hindoue*. Paris: Hachette, 1951.
5. KĀLIDĀSA. *Abhijñānaśakuntalam*. Edited with Exhaustive Introduction, Translation and Critical and Explanatory Notes by C. R. Devadhar and N. G. Guru. Delhi: Motilal Banarsidass, 1934.
6. _____. *Mālavikāgnimitram*. Critically edited, with Introduction, Translation, Notes and Useful Appendices by C. R. Devadhar. 3 ed. Delhi: Motilal Banarsidass, 1966.

7. _____ . *Xacuntalá reconhecida*. Tradução integral de Carlos Alberto da Fonseca e Mário Ferreira. *BHARATA*. Cadernos de Cultura Indiana, v. 1990.
8. LÉVI, S. *Le Théâtre indien*. Paris: Collège de France, 1963. Ed. facs. da 1ª, 1890.
9. MARASINGHE, W. *The Sanskrit Theatre and Stagecraft*. Delhi: Sri Satguru, 1989.
10. VAIDYANATHAN, S. *The Science of Bharata Natyam*. New Delhi: Auktora, 1984.

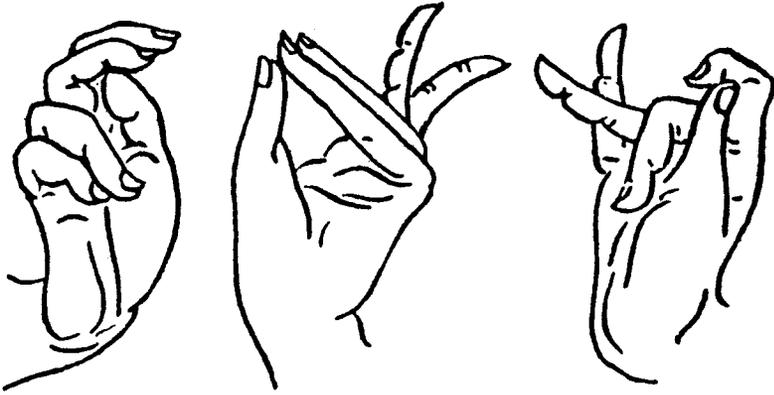


Fig. 1 - katakāmukha (3 variedades).



Fig. 2 - mustī.



Fig. 3 - (nalini-)
padmaḥa.

* Todas as ilustrações foram extraídas de VAIDYA
NATHAN (13, pp. 10-18).



Fig. 4 - sandamcha.



Fig. 5 - patāka.



Fig. 6 - arāla.



Fig. 7 - hamsāsya.



Fig. 8 - tripatāka.



Fig. 9 - ardhapatāka.